Das

Oberammergauer Passionsspiel.

Das

Oberammergauer Passionsspiel

nach seiner

geschichtlichen, künstlerischen, ethischen und culturhistorischen Bedeutung

und unter Berücksichtigung

älterer und neuerer Kritik dargestellt

von

W. Dubbers.

Frankfurt a. M.
Verlag von Heyder & Zimmer.
1872.

Vorwort.

Als ich im vergangenen Sommer dem Oberammergauer Passionsspiele angewohnt hatte, und, wie die Meisten, die das Spiel aus eigner Anschauung kennen gelernt haben, mich mit großer Wärme und Anerkennung darüber aussprach, wurde die Aufforderung an mich gerichtet, ich möchte über die empfangenen Eindrücke und die gewonnene Anschauung in der Presse mich aussprechen. Ich kam dieser Aufforderung in sofern nach, als ich damals einige — allerdings mehr skizzenartige — Artikel schrieb, welche in dem Feuilleton der „Süddeutschen Reichspost" erschienen. Kurz darauf gelangte die weitere Aufforderung an mich, diesen Aufsatz, überarbeitet und erweitert, als besondere Schrift herauszugeben. Das überaus rege Interesse, welches jenes Spiel mir abgewonnen hat, machte mir die Arbeit zu einer angenehmen Aufgabe, und hier biete ich nun den Lesern, was ich bezüglich des Oberammergauer Passionsspiels zu sagen für nothwendig und wünschenswerth erachtet habe.

Ich habe mir, ehe ich meine Arbeit begann, die freilich keine Ueberarbeitung und Erweiterung jener Zeitungsartikel sein konnte, sondern eine von Grund aus neue werden mußte, nicht verhehlt, daß dieselbe keineswegs so leichthin abzuthun sei, und daß es der Ueberlegung bedürfe, ob es gerathen sei, eine solche Schrift herauszugeben. Denn einmal ist die objective Darstellung einer so eigenthümlichen Erscheinung, eines so die individuelle Subjectivität in Anspruch nehmenden Gegenstandes, wie das Oberammergauer Passionsspiel ist, an sich schwierig; ein objectives Quellenstudium ist eigentlich nur in Betreff des Geschichtlichen möglich, erweitert sich dann aber gleich so sehr über das Speciellere hinaus, daß eine Geschichte der geistlichen Spiele entsteht, also das gesteckte Ziel weit überschritten und zu einer Aufgabe wird, zu welcher ich weder Beruf noch Veranlassung habe. Sodann fiel mir auch schwer in's Gewicht, daß schon so viel über den vorliegenden Gegenstand geschrieben ist. Allein dieses letztere war es gerade, was mich auch wieder ermuthigte, Hand ans Werk zu legen. Die vorhandenen Veröffentlichungen über das Spiel schienen mir besonders darin einen Mangel zu bekunden, daß keine derselben alle Seiten, die in Frage stehen, berücksichtigte: entweder war es eine genauere Darlegung des Spiels selber, aber das Geschichtliche und die ethische Bedeutung waren zu kurz gekommen; oder das Geschichtliche und Religiöse hatte sein Recht gefunden, aber das Spiel selbst war als bekannt vorausgesetzt; oder es war auf das religiöse Moment allein Rücksicht genommen, das künstlerische aber

unbeachtet geblieben; oder es war das Verhältniß von Kirche und Theater, welches zu richtiger Würdigung unseres Spieles durchaus nicht übersehen werden darf, außer aller Betrachtung geblieben, so daß Jemand, der in allen diesen verschiedenen Punkten sich zu orientiren wünschte, dazu erst die verschiedenen vorhandenen Schriften zusammensuchen mußte. Hiezu kam, daß die meisten dieser Schriften unter einem streng confessionell-römisch-katholischen, sogar unter einem engherzig confessionellen Gesichtspunkte geschrieben waren und das Gepräge der Engherzigkeit und der Einseitigkeit allzudeutlich an sich trugen; eigentlich erst in Folge des Spiels der letzten Spielperiode sind protestantische Federn thätig gewesen, jenem Spiele auch unter den Protestanten sein Recht zu verschaffen.

Sonach waren es zwei Rücksichten, die ich bei Abfassung dieser Schrift stets im Auge hatte: einmal wollte ich, so weit mir möglich, alles das Spiel Betreffende, also „das Stück" selbst, das Geschichtliche, das Künstlerische, das Religiös-Ethische, das Culturhistorische in der Kürze zusammenfassen; sodann wollte ich besonders meinen protestantischen norddeutschen Landsleuten, die zum Theil ein ganz unrichtiges Urtheil über das Spiel — aus Unkenntniß — haben, zu der Ueberzeugung verhelfen, daß es sich in dem Oberammergauer Passionsspiele in der That um ein gar nicht hoch genug zu schätzendes Kleinod des frommen deutschen Volksgeistes handelt. Was dieses letztere betrifft, so wird man es den vorliegenden Blättern auf den ersten Blick anmerken, daß ich diese Ueberzeugung habe; in Bezug aber auf ersteres darf ich nur noch hin-

zufügen: gerade für die, die das Spiel nur dem Namen nach kennen, war es nothwendig, den ganzen Text, so weit er zugänglich, nämlich den Singtext und die Entwickelung der dramatischen Handlung mitzutheilen, auf das — allerdings sonst wohlbekannte — Geschichtliche der geistlichen Spiele überhaupt und der Bayerns insbesondere in weiterer Ausführung Rücksicht zu nehmen, und auf die künstlerische Bedeutung sowie auf die Stellung des Spieles zu unserer heutigen Bühne näher einzugehen, wobei es mir besonders angemessen zu sein schien, auf schon vor langer Zeit oder erst neuerdings abgegebene Urtheile hinzuweisen.

Je mehr Interesse für das Oberammergauer Passionsspiel, namentlich unter den Protestanten, durch dieses Büchlein geweckt wird, desto mehr ist der Zweck des Verfassers erreicht.

Nimburg, im März 1872.

W. Dubbers.

Einleitung.

Schon seit dem Jahre 1830 hat sich die öffentliche Aufmerksamkeit dem Oberammergauer Passionsspiele zugewendet und mit jeder Wiederkehr desselben ist das Interesse an ihm reger geworden. Nachdem Hofrath von Oken 1830 im Volksfreund einen Bericht über das „christliche Volksschauspiel in Oberammergau" veröffentlicht hatte [1]), und ein anderer Bericht von einem Anonymus in den „Bayerischen Blättern" von 1832 erschienen war, lieferte 1840 Guido Görres in den historisch-politischen Blättern den ersten eingehenden und darum wichtigen Aufsatz über das Passionsspiel in Oberammergau; im gleichen Jahre erschienen weitere Berichte über dasselbe in verschiedenen Bayerischen Zeitungen und in der Leipziger Allgemeinen Zeitung, und wieder zehn Jahre später konnte Domprobst Deutinger in seinen „Beiträgen zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbisthums München-Freising" allein aus dem Jahre 1850 dreizehn Berichte über denselben

[1]) Wiederabgedruckt im Sonntagsblatte Nr. 215 zur Augsburger Postzeitung von 1840.

Gegenstand zusammenstellen, wobei der Bericht Daisenbergers[1]) und derjenige Eduard Devrients[2]) (diese beiden nebst dem von Görres die bedeutendsten von allen) nicht mitgerechnet sind. 1851 lieferte ein Franzose, Baron Ferdinand de Roisin in den Annales archéologiques par Didron, Paris 1851, einen Aufsatz über das Oberammergauer Passionsspiel; 1860 brachte die Gartenlaube einen wohlwollenden und interessanten Artikel aus der Feder Hermann Schmid's, und in demselben Jahre erschien eine selbstständige Schrift über das Oberammergauer Passionsspiel von Ludwig Clarus.[3]) 1870 und 1871 wurden wieder in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen Berichte über das Spiel veröffentlicht, wie denn auch mehrere Arbeiten über dasselbe, bezw. Darstellungen desselben selbstständig hervortraten[4]) und zudem haben manche

---

[1]) Joseph Aloys Daisenberger war Prodecan und Pfarrer in Oberammergau; sein Bericht in Deutingers Beiträgen II. S. 457.

[2]) Devrients Bericht erschien in den Beilagen zur Augsb. Allg. Zeitung, 14.—20. Sept. 1850 und wurde im folgenden Jahre unter dem Titel: Das Passionsspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für unsere Zeit. Mit Illustrationen von Pecht — als besondere Schrift (Leipzig, bei Weber 1851) herausgegeben.

[3]) Das Passionsspiel zu Oberammergau. Von Ludwig Clarus. München 1860.

[4]) Das Passionsspiel in Oberammergau. Von Friedrich Lampert. Würzburg, 1870.

Das Passionsspiel zu Oberammergau in Baiern. Von J. Försch, Bamberg 1870.

Das Ammergauer Passionsspiel im Jahre 1870. Von Dr. Hyazinth Holland. Münster.

Das Passionsspiel in Oberammergau. Ein Vortrag von Dr. Otto Frick. Berlin 1871.

Das Oberammergauer Passionsspiel von J. W. Hamburg in der Agentur des Rauhen Hauses 1871.

gelehrte Abhandlungen über die geistlichen Spiele im Mittelalter, wie billig auf das Oberammergauer Passionsspiel Rücksicht genommen[1]), so daß man bereits von einer besonderen „Oberammergauer Passionsspiel-Literatur" reden kann. Und wie es unter solchen Umständen zu erwarten ist: von den verschiedensten Standpunkten aus ist der Gegenstand besprochen worden, vom religiösen Standpunkte, vom literarischen, vom ästhetisch-künstlerischen, vom dramaturgischen, vom culturhistorischen, von allen Seiten hat man die Sache angesehen und beurtheilt, und man fühlt sich fast versucht, zu fragen, wie eine buchhändlerische Anzeige, die im letzten Sommer ein „Oberammergauer Passionsspiel" betiteltes Buch empfahl, wirklich that: braucht es wohl, nachdem so viele mit so beredten Worten dieses merkwürdige Volksschauspiel schilderten, noch vieler Worte, um in Stadt und Land das Interesse hierfür zu erregen?

Man sollte in der That meinen, es müßte dieses „merkwürdige Volksschauspiel" jetzt überall richtig erkannt sein und gewürdigt werden; um so verwunderlicher ist es, daß dennoch die seltsamsten und verkehrtesten Meinungen, und gerade auch bei den Gebildeten, über diesen Gegenstand herrschen. Alle die vorerwähnten Berichte und wahrscheinlich noch manche andere, die uns unbekannt geblieben sind, sprechen sich in jeder Beziehung anerkennend aus, so daß man fast suchen muß, um nur ein Wort des Tadels zu finden, welches dann aber fast regel-

---

[1]) Hierher gehört Dr. Karl Hase, das geistliche Schauspiel. Leipzig, 1858; — dann Dr. Heinrich Reidt: Das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Deutschland, Frankfurt a. M. 1868; — Dr. E. Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland, Göttingen 1872.

mäßig sogleich wieder durch irgend ein beigefügtes Lob abgeschwächt wird — und doch noch so viel Achselzucken und Zweifel, doch noch so viel vorgefaßte Meinungen und Urtheile. Jener auch zu den Gebildeten zählende Herr, der im vergangenen Sommer, als die Rede zufällig auf das wieder begonnene Passionsspiel kam, sagte: „es ist unbegreiflich, daß so etwas heutzutage noch geduldet wird", repräsentirt eine große Classe von Menschen und es wird so ziemlich darauf hinauskommen, daß man sagen muß: alle die, welche dem Oberammergauer Passionsspiele nicht selber angewohnt haben, sind gegen dasselbe eingenommen.

Nach einer Seite hin mag sich das allerdings leicht erklären. Es ist nicht zu verwundern, wenn evangelisch-protestantische Christen sich durch den feindseligen Confessionalismus abgestoßen fühlen, der — nicht etwa dem Passionsspiel in Oberammergau innewohnt, denn dieses ist (und das ist einer seiner noch lange nicht genug geschätzten Vorzüge) durchaus confessionslos, ist nur biblisch, rein biblisch, evangelisch im eigentlichsten Sinne des Wortes, sondern durch den Confessionalismus, mit welchem viele der Berichterstatter ihre Berichte gesalbt haben. Viele der von Deutinger gesammelten Berichte, deren manche katholische Priester zu Verfassern haben, gebahren sich wirklich so, als ob nur der Katholik ein Recht auf das Oberammergauer Passionsspiel hätte. Wer, evangelischen Glaubens, unter Katholiken wohnt, weiß es, daß er von diesen vielfach noch immer als ein Nicht c h r i s t gläubiger angesehen wird, bei welchem Urtheile neuerdings die unglückliche, von katholischen Laien aber beharrlich festgehaltene Verwechselung der Conceptio immaculata Jesu und der Conceptio immaculata Mariae schwer ins Gewicht fällt. Aehnliche Ignoranz und darum ähnliche

Urtheile haben sich aber auch, jetzt wie früher, manches katholischen Priesters bemächtigt, und wenn nun ein solcher bezüglich des Oberammergauer Passionsspiels z. B. schreibt [1]: „Die geistlichen Schauspiele — das müssen wir uns wohl merken — sind aus dem christlichen Gottesdienste hervorgegangen, haben sich weit verbreitet und standen in schönster Blüthe da. Aber die Reformation, diese schauererregende Hydra, gieng darauf aus, alles Gute und Schöne zu verderben; sie war es, welche in ihrer Selbstsucht sich zur Aufgabe machte, geistliche Poesie und kirchliches Leben zu vernichten und zu zerstören. Wie in jener Zeit auf Feld und Wiesen keine Saat grünte und keine Blume blühte, und auf den Aeckern nur die Wölfe heulten, so wimmelten auch auf geistigem Boden Ungethüme aller Art und alle Blüthen waren erstorben unter dieser Atmosphäre, auch das geistliche Schauspiel" — wenn ein Berichterstatter des Oberammergauer Passionsspiels so schreibt, da ists kaum verwunderlich, wenn ein Protestant, d. h. ein evangelisch protestantischer Christ, denkt: jenes Spiel ist urkatholisch, römisch, ultramontan, ist nichts für uns Evangelische.

Aber abgesehen hiervon, so erheben sich noch viele Stimmen gegen das Passionsspiel und seltsamer Weise von solchen, die sonst diametral einander gegenüber stehen: die einen brechen den Stab über jenes Spiel aus Unglauben, die andern aus Glauben; nicht nur solche nehmen Anstoß daran, denen die ganze heilige Schrift, also auch die ganze Passionsgeschichte Neuen Testamentes, Mythe, Entstellung — Schwindel ist, sondern auch solche, die

[1]) Aehrenlese. Jahrgang 1850. Nr. 39—52. Bei Deutinger III. S. 80.

auf dem festen Grunde des Glaubens an Jesum Christum als den Sohn Gottes stehen. Was jene betrifft, so darf man eben nicht übersehen, daß das Oberammergauer Passionsspiel schlechterdings einen positiven Fonds christlichen Glaubens voraussetzt und wer den nicht hat, die „Aufgeklärten“ unserer Zeit, die modern-liberalen Verstandeskritiker, sie werden sich nie für ein Passionsspiel begeistern können, und der Gedanke „Viel Lärm um Nichts“ wird sie stets bestimmen, ihrem Urtheile einen Stich ins Spöttische zu geben. Was aber die positiv Gesinnten angeht, seien sie Katholische oder Evangelische, die da meinen, die Sache sei vom Uebel, weil sie die heiligsten Gegenstände des Glaubens auf die „Bühne“ bringe und dadurch entweihe, so kann eben weiter nichts geschehen, als daß ihnen immer wieder zugerufen wird: komm und siehe!

Und das muß auch geschehen. Dieses „Komm und siehe“ muß ihnen so lange zugerufen werden, bis sie ihr Urtheil ändern und in diesem „Muß“ liegt ein Theil der Berechtigung der nachfolgenden Blätter. Etwas anderes als den für geistliche Wahrheit Empfänglichen unter den Gebildeten zu einem richtigeren Urtheile zu verhelfen, die nach edlen reinen Lebensgenüssen verlangende Seele auf solch einen reinen Lebensgenuß hinzuweisen — etwas anderes hat der „Schauspieler“ Eduard Devrient, der als Künstler, wie als Mensch und Christ gleich hochzuschätzende Devrient, nicht gewollt. Etwas anderes hat auch Guido Görres, hat L. Clarus und haben die andern, die über das Oberammergauer Passionsspiel geschrieben haben, nicht gewollt. Daß durch ihre Darstellungen vielen die Augen geöffnet sind, ist kein Zweifel; daß alle Verdächtigungen gegen das in Frage stehende Spiel durch

ihre Bemühungen niedergeschlagen wären, wer wollte das erwarten? und daß daher für andere, die zehn, zwanzig, dreißig Jahre nach jenen das Spiel gesehen haben und für dasselbe warm geworden sind, noch zu thun übrig geblieben ist — wer wills bestreiten? An eben dieser übrig gebliebenen Arbeit will das vorliegende Büchlein sich betheiligen und bietet sich in diesem Sinne als eine Gabe an für Alle, denen die heilige Passion des Herrn und Heilandes Jesu Christi geschichtliche Wahrheit ist, für Alle die den Herrn Jesum Christum lieb haben. In diesem Sinne wolle man die folgenden Blätter lesen und beurtheilen.

Erster Abschnitt.

In der nördlichen Abdachung der Alpen, soweit sie auf Bayerischem Gebiete liegen, erheben sich noch als beträchtliche Höhen das Karwendelgebirge mit der 8000′ hohen Karwendelspitze, westlich davon das Wettersteingebirge mit der fast 10,000′ hohen Zugspitze, noch weiter westlich der Tauern (5667′), nördlich von diesem der Zwieselberg (6605′) und Säuling (6434′), und vom Karwendelgebirge nördlich, östlich vom Walchensee die 5709′ hohe Benedictenwand. Der von den genannten Gebirgen begrenzte Raum senkt sich mehr und mehr dem Flachlande zu, erst in Hochthälern, dann weiter herabsteigend, und in einem dieser Hochthäler liegt Oberammergau an der Ammer, etwa 3000′ über dem Meer, zwanzig Stunden südlich von München.[1]) Im Osten ist Oberammergau vom Ettaler Mandl (d. i. Männchen) begrenzt, dessen oberste Spitze ein von weitem wie ein Mann aussehendes Fels-

---

[1]) Durch eine offenbare Tücke des Schicksals hat das Oberammergauer Passionsspiel Veranlassung werden müssen, ein Specimen der berühmten geographischen Kenntnisse der Franzosen zu geben. Der erwähnte Baron Roisin erzählt (Deutinger Beiträge S. 367): Oberammergau liege „12637 pieds au-dessus du niveau de la mer“ — also ungefähr 3000′ höher als die Zugspitze!

stück ist, auf der Südseite von dem hohen nach Oberammergau schroff abfallenden Kofel, dessen Spitze ein Kreuz ziert. Nach Nordwesten zu öffnet sich das Thal zu einem, immer noch hochgelegenen, Hügellande, in welchem auch, eine Stunde weiter nordwärts, Unterammergau liegt. Wiewohl das Thal der Ammer schon bei Oberammergau ziemlich breit ist, ist's doch eine echte Gebirgsgegend, nicht sonderlich fruchtbar, wie begreiflich, aber ihre Schönheit ist unbestritten: nennt doch eine alte Chronik vom Ende des vorigen Jahrhunderts Ober- und Unterammergau die schönsten Dörfer Bayerns.

Das Ammergauer Thal war wahrscheinlich schon zu den Zeiten der Römer bevölkert, denn das „Coveliacae“ der Römer, die Station, welche sie auf ihrer Heerstraße von Verona nach Augsburg hatten, ist in dem Ammergauer Thale zu suchen, wie ja auch die noch bis heute beibehaltene Benennung des Berges südlich von Oberammergau „Kofel“ daran erinnert. Seit dem 9. Jahrhundert ist die Existenz Oberammergaus historisch nachweisbar. Ethico, ein Fürst aus dem Stamme der Welfen, durch die Gemahlin Ludwigs des Frommen, Jutta, die eine Welfin war, ein Verwandter dieses Kaisers, ließ sich hier in seinen alten Tagen, in der villa Ambrigo, nieder und führte ein klösterliches Leben. Friedrich Barbarossa kaufte im 12. Jahrhundert eine beträchtliche Anzahl von Höfen in Oberammergau von einem Welfen; nach des letzten Hohenstaufen, Conradin's Tode, kam dieses Hohenstaufische Besitzthum an Herzog Ludwig von Bayern und ist von da an — abgesehen von den elf Jahren 1704 bis 1715, wo es unter österreichischer Landesherrlichkeit stand — mit Bayern vereinigt geblieben. Durch Kaiser Ludwig den Bayern, der 1330 das Kloster Ettal stiftete,

wurde den Oberammergauer Bauern das ihnen schon früher gewährte Erbrecht bestätigt, und es ist wohl schwerlich zu verkennen, daß durch diese Umstände, welche die Oberammergauer früh in eine freie und glückliche Verfassung stellten, hier auch früher eine größere Selbstständigkeit sich entwickeln mußte, als in anderen deutschen Gauen. Von großer Wichtigkeit für Oberammergau aber war es außerdem, daß der Handelsweg, auf welchem die Producte Ostindiens von Italien nach dem Norden geführt wurden, von Venedig über Oberammergau nach Augsburg führte. Es bildete sich in Oberammergau eine besondere Innung der Rottfuhrmänner oder Rottmänner, welche den Transport der Güter zwischen Partenkirchen und Schongau besorgten, und die Oberammergauer hatten dadurch sowohl großen Verdienst als auch Gelegenheit, die Welt außerhalb ihrer Heimat kennen zu lernen. Das steigerte sich noch, als Kaiser Ludwig ihnen ein Privilegium des Transportes verlieh, indem er „den bescheidnen Leuten, den Burgern und der Paurschaft gemeinikhlich zu Ammergau die Gnad thate, daß alle Kaufmannschaft, die da durch und für goth, von wann die sein und wo sie hingehen, daselbs Niederlag haben und niedergelegt werden". Das waren glückliche Zeiten für die Oberammergauer und sicherlich nicht ohne Wirkung auf ihren Culturstand.

Aber eben: es waren glückliche Zeiten für Oberammergau, d. h. sie blieben nicht: als man eingesehen hatte, daß die Straße direct nach Murnau und Weilheim oder die über Füßen ebner und bequemer war, zog man diese vor. Die Oberammergauer Rottfuhrmänner hatten gut protestiren und auf ihre verbrieften Rechte sich berufen: — die Waarenladungen blieben aus, um so mehr als dann in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Gegend durch

Krieg[1]) heimgesucht und der Verkehr zwischen Venedig und Augsburg überhaupt geringer wurde. Der dreißigjährige Krieg im folgenden Jahrhundert ließ eine Wiederaufnahme der früheren Thätigkeit ebenso wenig zu; man hatte inzwischen den Bergbau versucht, aber bald eingesehen, daß man vergeblich arbeitete; und die ehemalige Blüthe Oberammergaus wäre wohl spurlos verschwunden gewesen — wie so manche andre Blüthe früherer Zeit, — wenn sie nicht in einer anderen Gestalt wieder zum Vorschein gekommen wäre, nämlich als Bildschnitzerei. Es ist unbekannt, wann diese in Oberammergau heimisch wurde, es scheint aber, daß das schon sehr früh der Fall war. In dem Kloster Rothenbuch, von wo aus im 12. Jahrhundert Ammergau pastorirt wurde, wurde Holzschnitzerei von den Klosterbrüdern geübt; denn um das Jahr 1111 wurde diese Kunst durch den Chorherrn Eberwein aus dem Kloster Rothenbuch, der mit sieben andern Brüdern ausgesandt wurde, um in der Gegend von Berchtesgaden eine Niederlassung zu gründen, dorthin verpflanzt, es heißt aber bestimmt, daß die Brüder diese Kunst aus dem Ammergau mitgebracht hätten; wenn man nun auch nicht behaupten will oder kann, daß die Holzschnitzerei von Oberammergau nach Rothenbuch gekommen, so darf man doch wohl annehmen, daß um dieselbe Zeit diese Kunst bereits in Oberammergau geübt wurde, eine Kunst, die dann während des lange dauernden Klosterbaues in Ettal gewiß nicht gehindert, sondern vielmehr durch die dort beschäftigten Künstler gefördert und wohl auch besonders auf die Her-

[1]) Im Jahre 1552 zog Moritz von Sachsen von Augsburg nach Inspruck, um Kaiser Karl V. dort zu fangen. Von jenem Zuge ward auch das Ammergauer Thal empfindlich berührt.

stellung von Figuren heiliger Personen gelenkt wurde. Genug, es ist gewiß, daß, als der Waarentransport aufhörte, die Bildschnitzerei in Oberammergau bereits vorhanden war, um eine neue Erwerbsquelle zu werden, und diese erwies sich denn auch nach und nach, je mehr sie in Anspruch genommen wurde, so ergiebig, daß im vorigen Jahrhundert die Oberammergauer Bildschnitzer Handlungshäuser in Petersburg, Kopenhagen, Bremen, Amsterdam, Cadix, ja sogar in Nord- und Südamerika gründen konnten. Ungunst der Zeit, Concurrenz aus anderen Orten, besonders aus dem Grödener Thale in Tyrol, wo die Bildschnitzerei seit 1703 geübt wurde, haben dann später auch diesem Zweige der Oberammergauer Gewerbsthätigkeit großen Schaden zugefügt, und es wurde zuletzt, bei dem geringen Absatz der Schnitzarbeiten, nöthig, daß ein Haus den Verkauf dessen, was die Bildschnitzer lieferten, besorgte. So ist es noch: Der sog. Verleger kauft und verkauft die Schnitzwerke der Oberammergauer. Sechs Jahrzehnte lang war der Verlag ausschließlich in den Händen der Familie Lang, neuerdings ist der Zwinksche Verlag, zu heilsamer Concurrenz, hinzugekommen, und dem Fleiß und dem umsichtigen Bemühen der Verleger ist es zu danken, daß die Oberammergauer Schnitzarbeiten wieder in alle Länder Europas und wieder über den Ocean, nach Nord- und Südamerika, gehen.

Doch wir sind der Zeit vorausgeeilt und haben Oberammergau nach seiner geographischen Lage und nach seiner Geschichte kennen gelernt, ehe wir die Wallfahrt dahin gemacht haben, und wir müssen doch, als richtige Oberammergauer Passionsspiel-Wallfahrer, auch regelrecht an Ort und Stelle ankommen. Eine Art Wallfahrt ist aber wirklich die Reise nach Oberammergau, wenn sie vor

einem Spieltage unternommen wird, eine Wallfahrts-procession, und wer das Spiel beschreiben will, muß auch Kunde davon bringen, wie man nach Oberammergau kommt. Die Contingente der Zuschauer von Westen her kommen über Füßen, die von Süden her, aus Tyrol, über Mittenwald und Partenkirchen, der stärkste Zuzug findet jedoch von Norden, von München her, statt, und von daher kommen auch wir. Wenn Damen mit uns reisen wollen, so thun wir am besten, uns schon in München an einen sog. Unternehmer zu wenden, der uns nicht nur Plätze in einem der nach Oberammergau fahrenden Wagen, sondern auch Nachtquartiere daselbst, sowie Billets zu der Vorstellung verschafft.[1]) Denn bei dem Zuzuge von 5000 bis 6000 Fremden in dem kleinen Orte — und so viel Gäste dürfen, wenn nicht das Wetter schon vorher ganz ungünstig ist, jetzt zu jedem Spiel erwartet werden — ist man keineswegs sicher, ein gutes Nachtlager, d. h. ein Bett zu finden, wenn es nicht vorher bestellt ist. Haben wir aber keine Damen bei uns, so können wir's schon wagen, ohne vorherige Bestellung abzureisen; denn falls wir keinen Platz im Wagen finden, legen wir die Strecke des Wagens, etwa neun Stunden, zu Fuß zurück; auf ein Bett verzichten wir von vorn herein und begnügen uns mit einem Bund Stroh oder Heu in irgend einer Scheune, oder wir finden auch in einem der zu Hunderten auf den Straßen Oberammergaus haltenden Wagen ein Plätzchen, wo wir die Nacht verbringen können. Morgens um sieben Uhr reisen wir von

---

[1]) Die Reise von München nach Oberammergau und die Rückreise nach München kostet in 1. Classe 7 fl., in 2. Classe 5 fl. 54 kr. Die Preise für das Spiel folgen unten. Das Nachtquartier in Oberammergau und auf der Rückreise in Murnau ist billig. Mit 15 bis 20 fl., je nach den Ansprüchen, ist die Reise gut zu machen.

München ab, und fahren auf der Eisenbahn entweder bis Starnberg am Starnberger- oder Würmsee und von hier mit dem Dampfschiff nach Seeshaupt am andern Ende des Seees, wo wir um neun Uhr Morgens ankommen, oder wir fahren auf der Eisenbahn weiter bis Weilheim, wo wir ebenfalls um neun Uhr ankommen. Hier, wie in Seeshaupt, stehen an 80 bis 100 und oft noch mehr Wagen bereit, um die Fremden über Murnau nach Oberammergau zu bringen, und gleich nach Ankunft des Zuges bezw. Dampfschiffes setzt sich die sonderbare Prozession, Wagen aller Art, Einspänner, Zweispänner, offene und geschlossene Chaisen, Bernerwägelchen, elegante Kutschen, Leiterwagen und Fuhrwerke sehr primitiver Art, meist Omnibusse, sog. Stellwagen mit 12 bis 14 Personen, Fußgänger sehr wenig (der Verfasser war am 2. Sept. v. J. von Weilheim aus der einzige), in Bewegung. Nach mühseligem Fahren oder Marschiren durch eine langweilige Gegend, immer bergauf und bergab, kommen wir nach Murnau, wo alsbald durch die von Weilheim und Seeshaupt fast zu gleicher Zeit ankommenden Tausende ein entsetzliches Durcheinander entsteht. Man begreift nicht, wie Gäste und Wirthsleute mit einander zurecht kommen, begreift nicht, wie man selbst zu etwas Braten und einer oder zwei Halben Bier gekommen und — eilt weiter, nun aber auf einer Straße, die mit jedem Schritt interessanter wird, nähern wir uns doch dem imposanten Gebirge, welches bald, im Loisachthale, einen entschieden wilden Charakter annimmt, in mächtigen Felsklötzen aufsteigt und nach etwa zwei Stunden uns ganz eingeschlossen hat.

In Oberau halten die Wagen: „Alle aussteigen!“ heißt's, denn jetzt geht's das Ettaler Mandl hinan, ein Berg, so steil, daß selbst die leeren Wagen noch Vorspann

nehmen müssen. Bis Ettal[1]) marschirt Alles; hier aber, in Ettal, ist die Höhe erreicht und nun gehts in einer kleinen Stunde auf ebenem Wege nach Oberammergau hinein. Das Gewühl in Murnau, welches uns entsetzlich vorkam, wäre uns sicherlich nicht so erschienen, wenn wir gewußt hätten, was in Oberammergau unserer wartete; denn dieses Durcheinander, in welchem wir uns jetzt befinden, ist noch viel ärger als das in Murnau. Die Menschenmenge, die im Lauf des Tages hier bereits zusammen gekommen und die eben durch die gleichzeitige Ankunft der 200 bis 300 Wagen von Weilheim, Seeshaupt, Partenkirchen und Füßen ins Unabsehbare angeschwollen ist, muß sich nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch die Unzahl von Fuhrwerken, die nicht unter Dach zu bringen sind, hindurch winden. Dazu schreitet im Marschschritt das Oberammergauer Musikchor, dem natürlich Alles ausweicht, mit hellen fröhlichen Klängen durch die Straßen und bläst den morgenden „Festtag" ein, denn jeder Spieltag gilt der Gemeinde als Festtag.

---

[1]) Diese schon oben erwähnte von Ludwig dem Bayern in Folge eines in Italien gemachten Gelübdes gestiftete Benedictinerabtei war lange Zeit eine Erziehungsanstalt für Adlige, wurde 1803 säcularisirt und ist jetzt Bierbrauerei. Das alte durch ein wunderthätiges in milchweißen Marmor gehauenes Marienbild ausgezeichnete Kloster existirt nicht mehr, es wurde 1744 durch eine Feuersbrunst zerstört. Der neue Aufbau wurde durch die Säcularisirung in sofern gestört, als die Kirche von außen nicht vollendet werden konnte. Im Innern ist der Bau mit immenser Pracht und Verschwendung ausgeführt, doch besteht die Kirche eigentlich nur aus zwei durch einen weiten Bogen verbundenen Kuppeln, welche Frescogemälde des Tyroler Malers Knoller zieren. Diese Gemälde sind wegen ihrer Farbenfrische berühmt. Die Kirche hat eine prachtvolle Orgel.

Und Festtagsgesichter erblicken wir überall, wie wir so durch die Straßen ziehen und uns durch die Menge drängen. Oft stockt die Bewegung und so befinden wir uns plötzlich vor einem jungen, etwa 21 jährigen Soldaten; wir können wegen der Menge nicht gleich ausweichen, da bemerken wir auf seiner Brust zwei eiserne Kreuze, eins erster und eins zweiter Classe. Das bannt uns völlig. „Das eiserne Kreuz 1. Classe?" fragen wir. „Ja wohl, mein Herr!" „Wofür haben Sie das bekommen?" „Ich habe mit 20 Mann eine französische Batterie genommen." „Sie sind aber nicht Feldwebel?" „Nein." — „Sind Sie denn Unteroffizier — ich sehe doch kein Abzeichen?" — „Nein, ich bin nur Soldat." — „Warum haben denn gerade Sie das eiserne Kreuz erster Classe bekommen?" — „Weil die andern gesagt haben, es gienge nicht, aber ich habe gesagt, es gienge doch — — und es gieng auch." — „Und wie kommen Sie nun hierher?" — „Ich möchte das Passionsspiel sehen." — Eine dichte Gruppe von Menschen hat uns umstellt, Jeder will hören, was der Doppelkreuzträger zu erzählen weiß und Cigarrentaschen und Geldbeutel öffnen sich für den jungen Helden. — Wir können nicht länger stehen bleiben; im Weitergehen aber denken wir: „ein seltsamer Magnet, dieses Passionsspiel! Wenn jener junge Soldat an seine französische Batterie statt an das Passionsspiel in Oberammergau gedacht hätte, wer hätte es ihm verargen wollen? aber nein, er will das Passionsspiel sehen! Batterien im Kriege und Passionsspiel in Oberammergau, welche Gegensätze!" Wir drängen weiter durch die wirre Menge. Die Vorsichtigen, die ein Quartier bestellt haben, suchen dieses; die nicht vorgesorgt hatten, suchen irgend ein Unterkommen; die Gescheidtesten aber bemühen sich bei Zeiten, auch wenn

sie noch kein Logis haben, in einem der jetzt schon überfüllten Wirthshäuser etwas für den Magen zu bekommen, denn der fängt nach dem langen Wege ebenfalls an zu rumoren, und während die Andern noch immer Quartier suchen, stillen sie sorglos Hunger und Durst, wissen sie doch, daß sie auch noch irgendwo unter Dach kommen werden; denn die Oberammergauer sind freundliche Leute und gewähren, wie sie in den Spieltagen auf ihre eignen Betten verzichten, gern dem Obdachlosen ein Heu- oder Strohlager, noch dazu ohne dafür Bezahlung zu verlangen. — Nun ist's Nacht geworden, Nacht vom Samstag auf Sonntag (nur ausnahmsweise fällt das Spiel auf einen Wochentag), und mit der Nacht ist's still, ganz still geworden und verwundert fragen wir uns, wo die kurz vorher so wirr durcheinander sich bewegenden Menschen alle hingekommen sind? Wir haben richtig, wie wir hofften, ohne viel darum gesorgt zu haben, ein Nachtlager gefunden — auf dem Stroh, und überlassen uns, ermüdet genug, dem Schlaf.

Aber lange, in den Tag hinein, währt er nicht; schon vor fünf Uhr krachen die Böller und bald darauf durchzieht wieder das Musikchor mit seinen fröhlichen Marschweisen die Straßen. Um sechs Uhr findet der Sonntagsgottesdienst statt, stets mit Communion, zu welcher besonders der Mitspielenden Viele sich einfinden, um durch den Genuß des h. Abendmahls zu besserem und würdigerem Spiel befähigt zu werden. Um sechs Uhr wird auch das Theater geöffnet. Es ist auf einer Wiese, unmittelbar neben dem Dorfe, erbaut und gewährt von Außen in der That einen ganz ähnlichen Anblick, wie eine bretterne Schaubude auf irgend einem Jahrmarkt, nur daß hier auf der Oberammergauer Theaterwiese die „Schaubude" colossale

Dimensionen hat. Der Zuschauerraum ist 118' breit und 168' tief — eine Fläche von beinahe 20000 Quadratfuß — und faßt auf seinen amphitheatralisch emporsteigenden Sitzbänken 6000 Menschen. Es gibt sieben verschiedene Plätze, zu denen je besondere Eingänge führen; die drei ersten Plätze sind sog. Logenplätze, dann kommt das Parterre und dann folgen noch drei Plätze zu billigeren Preisen (3 fl., 2 fl. 30 kr., 2 fl., 1 fl. 45 kr., 1 fl., 48 kr. und 30 kr.); nur die Logenplätze haben Lehnen und nur über die Logen und einen Theil des Parterre dehnt sich eine Ueberdachung zum Schutze gegen die glühende Sonne aus. Die Logenplätze nehmen von dem ganzen mittleren Zuschauerraum etwa ein Drittel und zwar das hintere Drittel ein; vor den Logenplätzen, also der Bühne zu, liegt das Parterre und vor diesem, der Bühne am nächsten, befinden sich die billigeren Plätze. Das Parterre ist, freilich abgesehen davon, daß es keine Rückenlehnen hat und ein Theil seiner Plätze der Sonne ausgesetzt ist, der beste Platz; die Logen sind zu weit von der Bühne entfernt, die andern Plätze zu nah.

Um halb sieben Uhr darf man nicht mehr säumen, wenn man einen Sitzplatz haben will, denn der Zudrang ist oft so groß, daß 8000 bis 9000 Menschen zuschauen und zuhören möchten; in solchem Falle aber wird, da der Raum nur für 6000 ausreicht, die Aufführung am folgenden Tage wiederholt. Begeben wir uns nun um halb sieben in das Theater, so müssen wir allerdings anderthalb Stunden warten, bis die Vorstellung beginnt. Doch vergeht die Zeit schnell, einmal deshalb, weil es interessant ist, die bereits versammelte und noch immer sich versammelnde Menschenmenge ein wenig zu studiren. Denn da kommt in der That ein Stück Europäischer

Menschheit, sogar auch außereuropäischer Menschheit zusammen. Da sieht man Deutsche, Engländer, Franzosen, Italiener, Holländer, Russen, Spanier, Americaner bunt durcheinander geschoben, jeder mit dem Textbüchlein in deutscher, französischer oder englischer Sprache in der Hand; da sind Greise, die noch mit Mühe die beschwerliche Reise nach Oberammergau unternommen haben, da sind Kinder von fünf Jahren, und zwischen beiden, zwischen Greisen und Kindern, alle Altersclassen vertreten; da ist Hoch und Niedrig, souveraine und depossedirte Fürsten, Tagelöhner, Knechte und Mägde, Gelehrte, Künstler, Industrielle, Geistliche, Mönche und Nonnen, Soldaten — kurz die sämmtlichen Classen der menschlichen Gesellschaft sind hier vertreten. — Und noch etwas Anderes vertreibt uns rasch die Zeit: die vor uns liegende Bühne zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich und fesselt uns förmlich, obgleich sie gänzlich unbelebt ist. In einer Länge von 90′ bei fast gleicher Tiefe dehnt sie sich offen vor uns aus. Ihre äußersten Seiten, rechts und links, bilden Säulengänge, die vom äußersten Proscenium ab sich etwa 20′ tief nach dem Hintergrunde erstrecken. Von hier aus werden sie auf beiden Seiten durch Thorbögen mit einer in der Mitte der ganzen großen Bühne sich befindenden Mittelbühne, die also auch etwa 20′ rückwärts vom Proscenium liegt, verbunden. Diese Mittelbühne ist ganz nach Art unserer heutigen Theaterbühnen eingerichtet, hat eine Länge von 30′, zwölf Coulissen Tiefe und ist durch einen Vorhang verschlossen. Dieser Vorhang und der auf beiden Seiten der Mittelbühne, also durch die Thorbögen, sichtbare Raum, stellen Straßen Jerusalems dar und zwar so, daß die die Mittelbühne von der rechten Seitenbühne trennende Coulisse den Palast des Hannas, und die die Mittelbühne von

der linken Seitenbühne trennende Coulisse den Palast des Pontius Pilatus repräsentirt. Diese beiden Paläste, beide mit Balconen versehen, sowie die Coulissen der oben offenen Seitenbühnen sind dem Zuschauer immer sichtbar, so daß die Vorstellung, sich in den Straßen Jerusalems zu bewegen, wesentlich erleichtert wird. Von großer Bedeutung ist dabei, daß trotz der vor uns liegenden Bühne der freie Blick keineswegs beschränkt wird, denn er schweift über die Bühne hinaus — und nun nicht in eine gemalte, sondern in eine wirkliche Landschaft. Und „einen großartigen, feierlichen Eindruck macht der Blick über das Theater hinaus. Rechts sieht man sanfte Bergesformen, die bis zur Spitze mit grünen Wiesen und freundlichem Gehölz bedeckt sind und anmuthig über das Frontispice der Mittelbühne emporragen. Links breiten sich die Wiesen, auf denen man kleine Heustadel und zwischen diesen weidende Kühne in der Ferne erblickt, ringsum aus, bis auf den Bergen durch den dichten Schatten der finstern Tannenstrecken das liebliche Wiesengrün abgebrochen wird, während die Berge selbst in imposanter Weise sich erheben und in dem Kofel majestätisch ihr Haupt bis zu den Wolken emporstrecken. Wenn nun gar die Sonne ihre ersten Strahlen sendet und allmählich der Nebelschleier von den Anhöhen und Bergen gehoben wird; wenn die Alpenwelt mit ihrem bunten, frischen und kräftigen Bau in dem Spiegel der Augen wiederstrahlt; wenn die Sonne ihre Streiflichter so eigenthümlich durch die leeren Straßen Jerusalems wirft und hoch in den klaren Lüften die Lerche ihren Morgengesang schmettert, der in frommer Weise von den Melodien der übrigen Luftbewohner begleitet wird; so versetzt all diese Naturschönheit das Gemüth in eine freie, natürliche, unbefangene und doch feierlich

erhabene Stimmung, welche zugleich eine gute Vorbereitung für das Passionsspiel selbst ist.“ [1]) — Heften wir aber nun unsern Blick wieder auf die vor uns liegende Bühne, so müssen wir sogleich erkennen, daß die erwähnte Theilung der Bühne in drei Theile (zwei Seitenbühnen und die Mittelbühne) oder, wenn man den Raum von der Mittelbühne bis zum äußersten Proscenium besonders zählt, in vier Theile für die scenische Darstellung äußerst geschickt und vortheilhaft ist. Es sind auf diese Weise sechs verschiedene Räume gewonnen, auf welchen die Darsteller sich bewegen: Die Vorbühne (Proscenium), die Mittelbühne, die zwei Seitenbühnen und die beiden Balcone an den beiden Palästen des Hannas und Pilatus. So ist für die lebenden Bilder, von denen etwas weiter unten die Rede sein wird, sowie für die in geschlossenen Räumen spielenden Scenen der Passionsgeschichte ein entsprechend kleiner Raum vorhanden, und für solche Scenen, die einen großen Raum erfordern, z. B. für den Einzug in Jerusalem, Kreuzgang, Kreuzigung ist durch Oeffnen der Seitencoulissen der Mittelbühne der gewünschte große Raum gewonnen. In dieser so eingerichteten Bühne will Thiersch ganz genau die alte griechische Bühne wieder erkannt haben. Die Vorbühne, oder das 90′ lange, 20′ tiefe Proscenium dient besonders dazu, den Chor aufzunehmen, welcher in dem Oberammergauer Passionsspiele neben der eigentlichen Darstellung des Dramas eine ebenso selbstständige Stellung einnimmt, wie es die lebenden Bilder thun. Der Chor, der aus neunzehn Personen, nämlich sechs Sängern, zwölf Sängerinnen und dem Chorführer besteht, ist nie auf der Bühne, wenn die eigentliche Handlung

---

[1]) Förster a. a. O. S. 24.

der Leidensgeschichte vor sich geht, sondern nur vor jeder „Handlung“, sowohl um die Stimmung auszusprechen als auch um die jeweils nachfolgende Handlung theils durch Recitation des Chorführers, theils durch Chorgesang zu erklären, und erinnert lebhaft an den Chor der griechischen Tragödie. Zur Erklärung dienen auch die lebenden Bilder, „Vorbilder“, die, was der Chor erklärt, durch lebendbildliche Darstellung eines dahin bezüglichen Gegenstandes aus dem Alten Testamente zeigen. Sobald die Erklärung des nachfolgenden Stückes der Leidensgeschichte beendet ist, zieht sich der Chor wieder in die Seitencoulissen der großen Bühne, d. h. in die Säulengänge des Prosceniums zurück, woher er kam, und die Handlung beginnt, ohne jegliche Pause oder Zwischenact; und ist die Handlung vorüber, so erscheint sogleich wieder der Chor, wie der ohne Zwischenact, so daß die Zuschauer während der ganzen Dauer von drei und fünf Stunden mit ihrer ganzen Aufmerksamkeit in Anspruch genommen sind, und es ihnen — wir möchten fast sagen, unmöglich ist, die heilige Geschichte, die sich vor ihnen abspielt, durch profane Gedanken zu entweihen.

Jetzt hat sich die ganze Zuhörerschaft versammelt, die 30 bis 40 Musiker des Orchesters haben ihren Platz unmittelbar vor dem Proscenium eingenommen, da tönen wieder drei Böllerschüße — es ist acht Uhr — das Gesumme unter den Zuschauern verstummt wie auf ein verabredetes Zeichen, die ersten Töne der Ouvertüre werden gehört. Lautlos horcht die Menge auf die Klänge der ernsten, edlen Musik bis zu den letzten Tönen, während welcher der Chor ernst, gemessenen Schrittes aus den Coulissen hervortritt, die eine Hälfte mit dem Chorführer von rechts, die andere Hälfte von links, einer hinter dem andern

herschreitend, und sich so vor dem Publicum aufstellt, daß der Chorführer, ein großer stattlicher Mann mit edelm Gesicht und von ebenso edler Haltung, in der Mitte des Prosceniums steht, rechts und links von ihm die Schutzgeister[1]), auf jeder Seite drei Männer und sechs Jungfrauen, wobei nicht übersehen worden ist, die Stellungen so zu ordnen, daß von dem Chorführer ab nach beiden Seiten zu die Personen immer etwas kleiner sind, so daß der ganze Chor durch seine einer Pyramide auf sehr breiter Basis ähnliche Aufstellung einen außerordentlich angenehmen Eindruck macht, den das prachtvolle Costüm in seinen glänzenden Farben noch vermehrt. Das Costüm ist eine lange weite Tunica von rother, grüner oder blauer, immer sehr lebhafter Farbe, darüber fällt bis an die Knie eine Art Ueberwurf von leichtem weißen Stoff mit kurzen oder halblangen Aermeln, und darüber ist wieder ein weiter Mantel geworfen, ebenfalls von lebhafter Farbe, aber immer verschieden von der des Unterkleides. Der Kopfputz ist bei Allen ein metallner Stirnreif, der bei den Mädchen das in der Mitte gescheitelte und in langen Locken herabwallende Haar umfängt; an die Füße sind Sandalen gebunden. Der Anzug ist geschlechtlos und nur durch Haar, Gesicht und Stimme sind die Mädchen von den Männern zu unterscheiden. Die Musik geht in leisere Töne über, in welche seinen Gesang mischend der Chorführer beginnt:

Wirf zum heiligen Staunen dich nieder,
Von Gottes Fluch gebeugtes Geschlecht!
Friede dir! — aus Sion Gnade wieder!
Nicht ewig zürnet er,
Der Beleidigte — ist sein Zürnen gleich gerecht.

---

[1]) Ueber diese Benennung siehe im zweiten Abschnitt.

„Ich will“ — so spricht der Herr —
„Den Tod des Sünders nicht; vergeben
„Will ich ihm; — er soll leben!
„Versöhnen wird ihn meines Sohnes Blut!“

Der ganze Chor:

Preis, Anbetung, Freudenthränen, Ew'ger, Dir!
Die Menschheit ist verbannt aus Edens Au'n,
Von Sünd umnachtet und von Todesgraun.
Ihr ist zum Lebensbaum — der Eingang, ach! versperrt.
Es drohet in des Cherubs Hand das Flammenschwert. —

— — Der Chor theilt sich in seine zwei Hälften und seine Mitten ziehen sich rückwärts schreitend nach den Seitencoulissen der Mittelbühne so zurück, daß diese ganz frei daliegt und die zwei Hälften des Chors, dessen äußerste Personen stehen bleiben und sich nur ein wenig drehen, ein schiefes Spalier nach der Mittelbühne bilden; der Vorhang derselben hebt sich und ein lebendes Bild zeigt die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese durch den Cherub mit flammendem Schwert. Eine bis zwei Minuten währet die Pause, so daß die Zuschauer genug Zeit finden, das Bild anzuschauen — der Vorhang fällt und während der Chor weiter singt:

Doch von ferne, von Calvaria's Höhen
Leuchtet durch die Nacht ein Morgenglühn.
Aus des Kreuzbaums Zweigen wehen
Friedenslüfte durch die Welten hin. —
Gott! Erbarmer! Sünder zu begnaden,
Die verachtet frevelnd Dein Gebot,
Gibst Du, sie vom Fluche zu entladen,
Deinen Eingebornen in den Tod.

hebt er sich wieder und die Mittelbühne zeigt im Hintergrunde ein hohes leeres Kreuz, vor ihm und ihm zur Seite betende Gestalten, der Chor verstummt und sinkt anbetend auf die Knie, ein leiser Gesang ertönt:

Ew'ger, höre Deiner Kinder Stammeln,
Weil ein Kind ja nichts als stammeln kann;
Die beim großen Opfer sich versammeln,
Beten Dich voll heil'ger Ehrfurcht an.

Der Chor erhebt sich und rasch vortretend singt er:

Folget dem Versöhner nun zur Seite,
Bis er seinen rauhen Dornenpfad
Durchgelaufen und im heißen Streite
Blutend für uns ausgekämpfet hat.

Der Vorhang fällt — der Chor theilt sich wieder in seine zwei Hälften, die sich rechts und links wieder, wie sie auftraten, einer hinter dem andern herschreitend, hinter die Coulissen zurückziehen. — Das Vorspiel ist zu Ende, denn ein Vorspiel war es, aber in ihm ist bereits der ganze Umfang des Erlösungswerkes vor unsere Augen gestellt, und darum sind auch Zuhörer und Zuschauer bereits überwältigt von dem, was sie gesehen und gehört haben. „Das war unläugbar Gottesdienst", ruft Devrient aus — und wir meinen dabei: Devrient, der Schauspieler, hat vollständig Recht! Ja, das war Gottesdienst. Es ist wirklich, wie es in dem von Franz Schöberl herausgegebenen Textbüchlein heißt: „Alle Vorurtheile, die man mitgebracht hat, sind thatsächlich widerlegt"; ein Urtheil hat sich schon heimlich in den Gemüthern gebildet, daß man hier nicht ein Schauspiel gewöhnlicher Art zu erwarten habe, sondern daß hier eigentlicher Gottesdienst gefeiert werde. Die beiden lebenden Bilder aber führen uns gleich in medias res hinein, indem sie uns den Baum im Paradiese zeigen, von welchem alles Leid in der Welt ausgegangen ist, dann aber auch den Baum des Kreuzes, von welchem Trost und Freude kommt. Der am Holze siegte, soll auch am Holze besiegt werden, und wie vom Baume der Tod gekommen, so soll vom Baume

auch das Leben erblühen. Damit ist der Ideengang des ganzen Dramas, sowie der Lebensgang Christi und der Menschheit, ausgesprochen: Durch Tod zum Leben, durch Leiden zu Freuden.

Nun folgt die Leidensgeschichte in siebenzehn „Vorstellungen", deren

1. Vorstellung

Jesu Einzug in Jerusalem

darstellt. Kaum ist die Bühne leer geworden, so hört man schon, hinter der Scene, das Hosiannah des Einzugs singen. Der Vorhang hebt sich. An 300 Personen bilden den Zug. Dieser erscheint zuerst auf der Mittelbühne, welche jetzt auch Straßen Jerusalems darstellt, geht durch eine Seitencoulisse der Mittelbühne in den linken Bühnenraum, der Herr auf dem Esel stets zu erkennen, und so bewegt er sich, kleine Kinder voran, dann größere, dann Männer und Frauen, aber alle wohl gruppirt, langsam vorwärts. Dazu erschallt unter Hosiannahrufen folgender Lobgesang:

Heil Dir, Heil Dir, o Davids Sohn!
Heil Dir, Heil Dir, der Väter Thron
Gebühret Dir!
Der in des Höchsten Namen kömmt,
Dem Israel entgegenströmt,
Dich preisen wir.

Hosiannah, der im Himmel wohnet,
Der sende alle Huld auf Dich!
Hosiannah! der dort oben thronet,
Erhalte Dich uns ewiglich!
Heil Dir, Heil Dir u. s. w.

Gesegnet sei, das neu auflebet,
Des Vaters David Volk und Reich,

Ihr Völker, segnet, preiset, hebet
Den Sohn empor, dem Vater gleich.
Heil Dir, Heil Dir u. s. w.
Hosiannah! unserm Königssohne
Ertöne durch die Lüfte weit!
Hosiannah! auf des Vaters Throne
Regiere er voll Herrlichkeit!
Heil Dir, Heil Dir u. s. w.

Mittlerweile hat sich die ganze linke Seitenbühne und das linke Proscenium mit Volk angefüllt und Christus ist vor der linken Seitencoulisse der Mittelbühne angekommen, während die aus dem Volke ein wenig hervorgetretenen Pharisäer und Schriftgelehrten durch Gesten ihre Mißbilligung zu erkennen geben. Der fallende Vorhang verhüllt die weiteren Bewegungen des Volkes auf der Mittelbühne, wogegen die Action auf dem linken Proscenium sich fortsetzt und während Christus von dem Esel, auf welchem er nach Frauenart saß, absteigt, verwandelt sich hinter dem Vorhang die Mittelbühne in den Tempel mit Krämern, Geldwechslern, Volk und Priestern. Christus ist abgestiegen, das Hosiannahrufen erhebt sich von neuem. Der Pharisäer oder Schriftgelehrten einer wendet sich an ihn mit der Frage: „Hörst Du, was diese da rufen?“ Er aber entgegnet: „Wenn diese da schwiegen, würden die Steine reden. Hast Du noch nie gelesen, was geschrieben steht: aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast Du mir Lob bereitet?“ Gegen die übrigen aufs neue ihm in den Weg tretenden Pharisäer und Schriftgelehrten sich wendend ruft er aus: „Ihr Heuchler, glattzüngiges Natterngezücht, ihr Eiferer, die ihr Anderen Bürden aufladet, die ihr mit keinem Finger berührt, ihr Blinden und Führer der Blinden“ — der Vorhang hat sich bereits wieder gehoben — und Christus schreitet unter diesen Worten auf die

Krämer und Wechsler zu, um ihre Tische umzustürzen — Geld rollt umher, Tauben fliegen davon. Die Krämer und Schriftgelehrten toben gegen Christus, das Volk nimmt Partei für ihn: er aber ergreift Stricke und treibt unter den Worten: „Mein Haus ist ein Bethaus, ihr aber habt es zu einer Räuberhöhle gemacht!" die Tempelschänder aus dem Tempel. Priester und Tempelhändler erscheinen darauf mit heftigen Geberden in der Straße rechts, diese unter den Worten: „Dieser Schimpf bleibe nicht ungerochen", jene unter fanatischen Ausbrüchen: „Wer es noch mit unseren Vätern Abraham, Isaak und Jakob hält, trete zu uns! Das verführte Volk verläßt das Gesetz und die Propheten! Der Fluch durchgrabe Eure und Eurer Kinder Eingeweide, so Ihr nicht beitretet. Der Gott unserer Väter wird mit uns sein!" „Mit uns", rufen die Führer, „mit uns, wer Moses angehört, Moses ist unser Prophet". „Rache, Rache" schreien die Tempelkrämer, während das Volk auf der Bühne noch immer Hosiannah ruft. Jesus verläßt dann den Tempel, um nach Bethanien zurückzukehren. Der Vorhang fällt und der Chor tritt ein.

Die Alttestamentarische Type oder Prophezeihung hat im Neuen Testamente ihre Erfüllung, aber auch alle Neutestamentlichen Ereignisse haben im Alten Testament ihre Typen oder Prophezeihungen; auf diese Anschauung gestützt, läßt, wie schon oben angedeutet, das Oberammergauer Passionsspiel jeder „Handlung" ein Alttestamentliches „Vorbild" in plastischer Darstellung (lebendes Bild) vorhergehen: Vorbildung und Handlung bilden jedes Mal eine „Vorstellung". Es mögen nun diese Vorstellungen

mit Vorbildern und Handlungen, wobei der Chor stets in der beschriebenen Weise kommt, steht und wieder geht, nebst dem Musiktexte folgen.

2. Vorstellung.

Der hohe Rath.

a. Vorbild. Der Chorführer erklärt recitirend, daß der Hochmuth der feindlichen Pharisäer und Schriftgelehrten, nun verbunden mit dem Hasse der beleidigten Krämer und Wechsler — geistliche Herrschsucht und gemeine Gewinnsucht — sich fortwährend steigert bis zur Verschwörung gegen das Leben Jesu, wie einst die Söhne Jakobs sich gegen Joseph verschworen.

Der Chor fällt singend ein:

Ha! sind sie fort die Bösewichte —
Entlarvt die häßliche Gestalt in vollem Lichte —
Die Tugendlappe von dem Sündenrock gerissen —
Gegeißelt von dem nagenden Gewissen!
„Auf! lasset uns", so schrein sie wild, „auf Rache sinnen,
Den längst entworfnen Plan beginnen!"
Eröffne, Gottheit, uns das Heiligthum!
Der Heuchler Plan malt uns das graue Alterthum:
Wie Jakobs Söhne gegen Joseph sich verschwören,
So werdet ihr von dieser Natterbrut
Bald über Jesus „Tod und Blut"
Voll Tigerrache rufen hören.

Der Vorhang hebt sich und es zeigt sich die Wüste Dothan, die Söhne Jakobs stehen in verschiedenen Gruppen und erblicken, Zorn und Haß in Mienen und Geberden, Joseph, der, im Hintergrund stehend, arglos auf sie zuschreiten will. Der Chor singt bei offenem Vorhang weiter:

Sehet dort, der Träumer kömmt,
Er will, schrein sie unverschämt,
Als ein König uns regieren.
Fort mit diesem Schwärmer, fort!
Ha! in der Cisterne dort
Mag er seinen Plan ausführen.

So nach des Gerechten Blut
Dürstet jene Natterbrut.
Er ist, schrein sie, uns entgegen,
Unsre Ehre liegt daran —
Alles ist ihm zugethan —
Wandelt nicht nach unsern Wegen.

Kommet, lasset uns ihn tödten!
Niemand kann und mag ihn retten.
Laßt uns fest darauf bestehn!
Fort, er soll zu Grunde gehn.

Nachdem der Vorhang gefallen, bricht der Chor leidenschaftlich aus:

Gott vertilge dieser Frevler Rotte,
Die sich wider Dich empört
Und den Mörderbund zum Tode
Deines Eingebornen schwört.
Lasse Deiner Allmacht Donner brüllen,
Deiner Rechten Blitze glühn,
Laß sie Deiner Rache Schrecken fühlen,
Schmettre in den Staub sie hin!

Doch eine weiche Solostimme fährt fort:

Aber nein, er kam nicht zum Verderben
Von des Vaters Herrlichkeit.
Alle Sünder sollen durch ihn erben
Gnade, Huld und Seligkeit. —

und der ganze Chor, sich ergebend in den heiligen Rathschluß Gottes, schließt:

Voll der Demuth beten dann
Deiner großen Liebe Plan
Gott! wir, Deine Kinder, an. (Chor ab.)

b. Handlung. Der Sanhedrin ist in einem hohen Saale versammelt: Hannas, mit schneeweißem Haupte, und Kaiphas führen auf erhöhten Sitzen in der Mitte des Hintergrundes den Vorsitz; vor ihnen, aber tiefer, zwei Schreiber der Priesterschaft, deren übrige Glieder sammt den Schriftgelehrten längs der Wandcoulissen rechts und links auf kleinen Schemeln sitzen. Das Costüm, wieder in lebhaften Farben (die hohe goldene breitgespaltene Priestermütze, flügel- und turbanartige Kopfbedeckungen fehlen nicht), entspricht durchaus den mittelalterlichen Vorstellungen und Bildern, die wir über die Trachten im alten Jerusalem haben.[1]) Kaiphas ist eine stattliche Gestalt, ein körniger hartköpfiger Gesell von dröhnender Stimme und penetranter Deutlichkeit, der überall breitspurig und mit hierarchischer Sicherheit auftritt.[2]) „Ehrwürdige Glieder unseres hohen Collegiums", redet er die Versammlung an, „unsre Religion, unser Gesetz stehen in Gefahr, über den Haufen geworfen zu werden. Werden wir noch einmal das Osterfest feiern? Ist der Galiläer nicht Fürst in Jerusalem? Hat er nicht die Verkäufer mit der Geißel aus dem Tempel getrieben? Er hat Moses und die Propheten angegriffen. Wie lange wollen wir darum noch zaudern? Wer hält das Volk von der Verführung zurück? Einzeln haben wir uns noch bemüht; allein wo stehen wir? Es ist schrecklich! Habt Ihr nicht selbst gesehen, wie er im Triumph in unsre Hauptstadt einzog? Sollen wir also warten, bis der letzte Schatten unsrer Macht dahin ist? Darum ist es besser, daß einer sterbe." „Auch wir", erwidern die Versammelten, „stimmen

---

[1]) Vgl. Devrient a. a. O.

[2]) Vgl. Devrient a. a. O. S. 21.

für seinen Tod". Hannas schwört bei seinen grauen Haaren, nicht zu ruhen, bis der Galiläer zu Tode gebracht ist. „Alle Welt läuft ihm nach — es werden die Römer kommen und uns Tempel und Land wegnehmen — also auch wir stimmen für seinen Tod": so lauten die in dem lauten Gewirr deutlich vernehmlichen Worte. — Aber wie Jesum in die Gewalt bekommen? das ist die Frage. Halt, dazu können die von ihm beleidigten Tempelkrämer und Geldwechsler vielleicht helfen. Sie müssen geholt werden. Boten werden abgeschickt, sie zu suchen, finden sie leicht und kehren mit ihnen sogleich zurück. Die ihnen widerfahrene Behandlung, ihre erlittenen Verluste haben sie so aufgebracht, daß sie nichts wissen und fühlen als „Rache"! „Hat uns nicht der hohe Rath", ruft ihrer einer, „den Kauf im Tempel erlaubt, und daraus hat uns der Galiläer vertrieben, mit einer Geißel hat er uns vertrieben, das soll er mit seinem Blute büßen" und „Rache, Rache!" ergänzen die übrigen seine Rede. Einer der Tempelkrämer kennt den Judas, der ihm den Eindruck gemacht hat, als ob er sich zu dem gewünschten Zweck gebrauchen ließe. Dieser Mensch wird beauftragt, durch Versprechungen aller Art, auch durch Bestechung den Judas zu gewinnen und — damit zu eilen, damit die Sache vor dem Feste noch erledigt werde. Der alte Hannas schließt darauf die Sitzung mit den Worten: „Väter und Freunde! Ich fühle wieder eine erwärmende Munterkeit in meiner Brust. Lasset uns gehen und thun, wie wir beschlossen haben."

3. Vorstellung.

Der Abschied in Bethanien.

a. Vorbild. Der Knoten der dramatischen Intrigue ist durch die Verhandlung im vorigen Auftritt geschürzt.

Jesus hat sich inzwischen von Jerusalem hinweg nach Bethanien begeben, und hierhin versetzt uns jetzt diese Vorstellung. Jesus nimmt Abschied von seinen Freunden in Bethanien, sowie von seiner Mutter, und dieser Abschied findet sein Alttestamentliches Vorbild einerseits im Abschied des jungen Tobias von seinen Eltern und andrerseits in der Klage der Braut des Hohenliedes. Beide Bilder erklärt der Chor:

Ach! sie kommt die Scheidestunde
Und sie schlägt die tiefste Wunde
O Maria! in Dein Herz.
Ach! Dein Sohn muß Dich verlassen,
Um am Kreuze zu erblassen —
Wer ermißt den Mutterschmerz?
Freunde! welch ein herber Schmerz
Folterte das Mutterherz,
Als Tobias an der Hand
Raphaels in fremdes Land
Auf Befehl des Vaters eilte!

Der Vorhang hebt sich und man sieht den scheidenden jungen Tobias, beide Hände ausgestreckt, die eine nach dem Engel, der, zur Abreise bereit, den Stab bereits erhoben hat zum Gange, die andere nach Vater und Mutter, die ihrerseits die Hände nach ihm ausstrecken; im Hintergrunde steht eine weinende alte Magd, ganz vornen ein Hündchen. Der Chor singt weiter:

Unter tausend Weh und Ach
Ruft sie dem Geliebten nach:
Komme, ach! verweile nicht,
Meines Herzens Trost und Licht;
Komme, komme bald zurück!
Ach Tobias, Theuerster!
Eil in meine Arme her,

Liebster Sohn! an Dir allein
Wird mein Herz sich wieder freun,
Freuen sich der schönsten Freude.

(Der Vorhang fällt.)

Trostlos jammert sie nun so,
Nimmer ihres Lebens froh,
Bis ein sel'ger Augenblick
In den Mutterschooß zurück
Den geliebten Sohn wird führen.

Der Chor fährt nach kurzer Recitation des Chorführers, welche auf den Schmerz der Jungfrau Maria, vorgebildet im Schmerz der Braut des Hohenliedes, hinweist, fort, während der Vorhang sich wieder hebt:

Wo ist er hin? Wo ist er hin
Der Schöne aller Schönen?
Mein Auge weinet, ach! um ihn
Der Liebe heiße Thränen.

Ach! komme doch! ach komme doch,
Sieh diese Thränen fließen:
Geliebter, wie, Du zögerst noch,
Mich an Dein Herz zu schließen?

Mein Auge forschet überall
Nach Dir auf allen Wegen,
Und mit der Sonne erstem Strahl
Eilt Dir mein Herz entgegen.

Während dieses Gesanges weilt das Auge des Zuschauers auf dem Bilde: die Bühne ist ein Blumengarten geworden, im Hintergrunde vor einer Laube steht die weißgekleidete Braut, die Hände erhoben, etwas höher als ihre Gespielinnen, welche ihr rechts und links zur Seite stehen. Der Chor, während der Vorhang fällt, vollendet seinen Gesang, jetzt Wechselgesang:

Geliebter! ach, was fühle ich?
Wie ist mein Herz beklommen!
Geliebte Freundin, tröste Dich,
Dein Freund wird wieder kommen.

O harre, Freundin! bald kommt er,
Schlingt sich an Deine Seite,
Dann trübet keine Wolke mehr
Des Wiedersehens Freude.

O komm in meine Arme her,
Schling Dich an meine Seite,
Und keine Wolke trübet mehr
Des Wiedersehens Freude.

b. Handlung. Die Scene ist Bethanien. Christus tritt auf mit seinen Jüngern. Der Herr trägt, wie man ihn auf allen Bildern gemalt sieht, das ungenähte Purpurkleid mit einem Ueberwurfe von dunkelm Scharlach. Johannes erscheint mit rothem Unterkleide und grünem Ueberwurfe; Petrus mit blauem Unterkleide und gelbem Ueberwurfe. Judas ist ganz in die Farbe des Neides und der Falschheit, in Gelb gekleidet; Unterkleid und Oberkleid sind aber von verschiedenem Gelb, dessen Mißton sinnvoll sein mißtöniges, vom Neide zerrissenes und gequältes Herz anzeigt.[1]) — Dem Hause Simons des Aussätzigen nahe gekommen, redet Jesus zu seinen Jüngern von dem Nahen der entscheidenden Stunde. Scheiden, Tod, Auferstehen, ist der Inhalt seiner Worte. Bei solchen Reden wird dem Judas bang wegen seiner eigenen Zukunft, so daß Jesus ihm zuruft: „Judas, sei nicht mehr besorgt als nöthig ist", während er zu den andern, sich gleichfalls, wiewohl nicht um ihrer selbst willen, grämenden Jüngern spricht: „Gute Jünger, ihr denket viel zu menschlich, seid getrost und folget mir." Jetzt tritt Simon ihnen entgegen: „Sei mir willkommen, Rabbi! Mit Sehnsucht erwarten Dich Martha und Maria. O verschmähe mein Haus nicht! Kommt auch ihr, liebe Jünger". Sie

[1]) Guido Görres bei Deutinger a. a. O. III. S. 296.

treten ein und die Bühne wird schnell zum Speisesaal hergerichtet, um dessen Tisch alle Platz nehmen und zwar so, daß alle einen Halbkreis bilden, an dessen einem Ende Jesus sitzt, an dessen anderem Ende Judas steht. Die freundliche Aufnahme rührt Jesum: „Ach, Jerusalem", ruft er aus, „möchte dir meine Ankunft ebenso lieb sein, wie diesen meinen Jüngern!" Dem Rathe seiner Jünger, sich doch in keine Gefahr zu begeben, entgegnet er: „Soll ich dem Willen meines Vater nicht folgen?" Nun tritt Magdalena,[1]) das schöne Haar wallend herabhangend, herzu und salbt Jesum, worüber Judas sich ärgert und im Selbstgespräch äußert: „Welch eine kostbare Salbe! warum hindert er die Thörin nicht? welche Verschwendung! wie viele Arme hätte man damit unterstützen können! 300 Denare!" u. s. w. Jesus erhebt sich, und während er sich unter Abweisung der Vorschläge der ängstlichen Jünger anschickt zu gehen, tritt von außen hereinkommend Jesu Mutter auf ihn zu, ebenfalls nach allen alten Bildern gekleidet, nämlich in das rothe Unterkleid und blauen Ueberwurf, das Haupt halb in ein weißes herabhängendes Tuch gehüllt. Diese Begegnung Jesu mit seiner Mutter ist in hohem Grade dramatisch. Auch sie meint, sie müsse ihn von seinem Gange nach Jerusalem zurückhalten und ruft, von innerem Leid zerrissen, aus: „Mein Herz schwimmt in einem Meere von Schmerzen", während Judas, auf der Seite alleinstehend, seine Berechnung über die Kostbarkeit der Salbe und über die Größe der Verschwendung fortsetzt und dem Gedanken Raum gibt, daß er ja nicht gezwungen sei, bei

[1]) Nach der hier angenommenen Tradition ist die Salbende nicht die Schwester des Lazarus, Maria, sondern die Maria Magdalena.

Jesu zu bleiben, daß er ihn ja auch verlassen könne. Jesus dankt seiner Mutter für alle ihm erwiesene Liebe und Treue und bittet sie, wie die Uebrigen, nach zwei Tagen nach Jerusalem zu kommen, damit er sie — vom Kreuze herab — wieder sehe. Maria ahnt die Bedeutung und Furchtbarkeit der bevorstehenden Tage; innig hält sie ihren Sohn umschlungen, der sich zuletzt mit den Worten: „Haltet Euch fest an mir!" losreißt und geht. Der Vorhang fällt.

4. Vorstellung.

Letzter Gang nach Jerusalem.

a. Vorbild. Der Chor ist eingetreten, und die Recitation des Chorführers weist hin auf das stolze Jerusalem, das die Zeit seiner Heimsuchung nicht erkannt hat; Jerusalem gleicht der Königin Vasthi, welche Ahasveros verstößt, um Esther, die demüthige, zu erheben. Jerusalem ist von Gott verstoßen und an seine Stelle tritt die Gemeinde der Erlösten — und so zeigt das nächste Vorbild, welches während des nächsten Chorgesangs bei den Worten: „Seht Vasthi . . ." sich den Augen darbietet, wie Ahasveros auf seinem Throne steht, neben ihm Esther, die Großen des Reiches an den Stufen des Thrones versammelt und auf die Vasthi blickend, die, in einiger Entfernung, die Hände ringend, und wie im Begriff, von Scham, Haß und Wuth übermannt, zu Boden zu fallen, dasteht.

Chorgesang.

Jerusalem, Jerusalem, erwache!
Erkenne, was zum Frieden dir noch werden kann;
Doch zögerst du, so fängt die Zeit der Rache,
Unselige! mit fürchterlichen Schlägen an.

Jerusalem, Jerusalem!
Bekehre dich zu deinem Gott!
Verachte nicht mit Frevelspott
Den Mahnungsruf der Gnade,
Daß nicht, Unsel'ge, über dich
Dereinst in vollen Schaden sich
Des Höchsten Grimm entlade!

Doch ach! — ach, die Prophetenmörderin —
Sie taumelt fort in ihrem bösen Sinn.
Darum, so spricht der Herr,
Dieß Volk will ich nicht mehr.

Seht Vasthi — seht! die Stolze wird verstoßen!
Ein Bild, was mit der Synagog der Herr beschlossen.
„Entferne Dich von meinem Throne —
Du stolzes Weib, unwerth der Krone!"
So spricht Assuerus ganz ergrimmt.

Die Zeit der Gnade ist verflossen,
Dieß stolze Volk will ich verstoßen,
So wahr ich lebe! spricht der Herr.
Dir, schöne Esther, Dir sei heute,
Zu herrschen an des Königs Seite,
Hier dieser Königsthron bestimmt.
Ein besser Volk wird er sich wählen,
Mit ihm auf ewig sich vermählen
Wie mit der Esther Assuer.

Jerusalem! Jerusalem!
Ihr Sünder, höret Gottes Wort!
Wollt ihr noch Gnade finden,
So schafft aus eurem Herzen fort
Den Sauerteig der Sünden.

b. Handlung. Die Coulisse des Hintergrundes zeigt Jerusalem. Christus mit den Jüngern tritt auf und von seinen Jüngern auf die Stadt aufmerksam gemacht, weint er über sie, da er der Zeit gedenkt, da kein Stein derselben auf dem andern bleiben werde. Petrus und Johannes sendet er fort, ihm das Ostermahl zu bereiten,

und die andern Jünger ermahnt er, kein Aergernis an ihm zu nehmen. Jetzt kann sich Judas nicht mehr halten.[1]) „Erlaube mir, Meister", spricht er, „triff Anstalt für unsre künftige Versorgung; wie gut kämen uns jetzt die für jenes Nardenöl verschwendeten 300 Denare." „Lieber Freund", erwidert der Heiland sanft verweisend, „halte Dich an mein Wort." „Wer sorgt aber", antwortet der Sorgenvolle, „wenn ich nicht sorge? bin ich nicht Säckelmeister"? Jesus warnt ihn und geht, während Judas zurückbleibt; wieder mahnt ihn sein Gewissen — aber die 300 Denare, die peinigen ihn . . . „Der große Verlust", seufzt er, „wie wohl stünden sie mir nun an! Ich würde mich zurückziehen, ich wäre versorgt, die theure kostbare Salbe! sie ihm an die Füße zu werfen! Das kommt mir nicht aus dem Sinn! Ich will kein Jünger mehr sein; bei ihm ist nichts mehr zu hoffen!" Während er noch schweigend in Nachdenken versunken steht, schleicht sich einer der Verkäufer des Tempels von der Seite her hinter ihn. Er ist der Verführer, der seinen Handel richtig machen möchte, die hungrige Hyäne, die leise auftretend auf ihr Opfer losspringt. Er scheint in großer Verwirrung, spricht der speculirende Geist der Industrie, das muß ich benützen: „Freund!" — Judas kehrt sich um: „Was willst Du? Mein Freund, vielleicht auch mein Verräther!" In zutraulichem, ausforschendem Tone nun das Gespräch anknüpfend und auf Christus überlenkend, beginnt der seines Bodens noch ungewisse Tempelverkäufer: „Wie steht es mit diesem Menschen? auch ich möchte gern in seine Gesellschaft." „Du?" erwidert Judas in einem Tone, aus dem der Schlaue

[1]) Vgl. zu dem folgenden Auftritte, der nach Guido Görres Bericht von uns wiedergegeben ist, das im dritten Abschnitt über den Text des Gesprochenen Gesagte.

wohl erräth, daß der Gefragte aufgehört hat sein Jünger zu sein. Seinem Ziel also näher rückend fährt er fort: „Sei nur aufrichtig, wenn es nicht mehr gut mit ihm steht, will ich mich vor ihm hüten". — „Er hat es selbst gesagt", entgegnet Judas, während noch eine Schaar Tempelkrämer zur Verstärkung ihres Kameraden naht. „Wer sind diese?" fragt Judas mißtrauisch und will gehen, sie halten ihn jedoch zurück. „Wollt ihr auch seine Anhänger werden?" richtet er nun die Frage an sie. — „Allerdings", erwidern die Börsenspeculanten, „wenn günstige Aussichten vorhanden sind". „Hier sind sie", entgegnet Judas, indem er ihnen spöttisch den leeren Beutel vorhält. Damit fällt er wieder in seine alte Melodie, in Variationen über das Thema von der kostbaren Salbe und den 300 Denaren und der Thörin, die sie auf seine Füße ausgegossen — und dazu habe der Meister diese Verschwendung entschuldigt und ihm, dem sorgsamen Säckelmeister, noch einen Verweis gegeben — „und hier", auf den Beutel zeigend, „ist lauter Armuth. So sorgt er für uns und macht mir obendrein noch Vorwürfe." Das ist die Sprache und die Stimmung, wie die Verführer sie wünschen. „Und Du kannst ihm noch gut sein?" rufen sie und lassen es durchmerken, daß i h r e Freundschaft einträglicher wäre. Judas: „Werde ich aber dadurch auch die 300 Denare wider einbringen?" — „Wir versprechen Dir noch größeren Gewinn." — „Diese Sprache gefällt mir", erwidert Judas, seine Genossen erkennend, „ja nun erinnere ich mich, ihr seid die Verkäufer". — „Die sind wir, dieselben, die er wie Dich in Schaden gebracht hat". Judas: „Jetzt verstehe ich euch, ich soll den Vermittler machen; ach die 300 Denare! Das wäre eine schöne Gelegenheit, sie wieder zu bekommen! Soll ich sie aus der

Hand lassen? O du kostbare Salbe, jetzt erst erkenne ich deinen Werth!" Der Klang „300 Denare" übertäubt die letzte Warnung seines Gewissens; er willigt ein und redet mit ihnen eine Zusammenkunft ab. Jetzt will er gehen, allein die mißtrauischen Juden wollen ihm nicht von der Seite. Noch einmal rufen sie ihm ins Ohr: „Freund! Bruder! ein Mann ein Wort!" so gehen sie endlich und lassen ihn allein. Nun spricht er seine Freude über den eingebrachten Verlust aus, denn das Geld ist die Wonne, der Schatz seines Herzens. Dann aber bleiben die Gewissensbisse nicht aus. „Aber", sagt er bedenklich im Selbstgespräch, „der Meister ist doch ein guter Mann und ich, so oft Zeuge seiner Güte, ich soll ihn verrathen?!" „Ha" — fährt er sich selbst sophistisch beruhigend fort, „er ist ja ein Wundermann, er wird sich schon retten; was mich betrifft — ein Mann ein Wort, so habe ich nichts verloren." Seine Sophistik beruhigt ihn indessen nicht, er sieht sich scheu um: — „Es wird mich doch Niemand bemerkt haben? Ich muß mich halt verstellen" — mit diesen Worten verläßt Judas die Scene, Jesu und den andern Jüngern nacheilend.

5. Vorstellung.

Das heilige Abendmahl.

a. Vorbild. Recitation des Chorführers und Gesang des Chors:

Nun nähert sich die Stunde
Und die Erfüllung fänget an
Was längst durch der Propheten Munde
Der Herr der Menschheit kund gethan.

An diesem Volke, spricht der Herr,
Hab ich kein Wohlgefallen mehr;
Ich will nun keine Opfergaben
Von seinen Händen ferner haben.
Ich stifte mir ein neues Mahl —
So spricht der Herr — und überall
Soll auf dem ganzen Erdenrunde
Ein Opfer sein in diesem Bunde.

Der Vorhang hebt sich: die ganze Bühne, die Wüste Sin darstellend, ist gedrängt voll von Menschen, Kopf an Kopf; ganz vornen zwei und dreijährige Kinder, von größeren Geschwistern oder ihren Müttern hinter und zwischen ihnen gehalten; die Gestalten erheben sich allmählich vom Vordergrunde der Mittelbühne bis zu deren Hintergrunde, so daß dieser durch stehende Gestalten großer Erwachsener abgeschlossen ist. Inmitten der ganzen Menge erhaben und sie beherrschend stehen Moses und Aaron. Das Manna (nämlich ganz kleine Papierschnitzel, die sich im Fallen fortwährend drehen und so bald sichtbar, bald wieder unsichtbar sind) fällt auf das Volk, welches durch die fröhlichen Gesichter, in den verschiedensten Gruppirungen und Stellungen, den freudigen Eifer beweist, mit dem das Manna gesammelt wird: man rafft zusammen, man zeigt sich's, man theilt sich's zu u. s. f. Der Chor, in dessen Gesang das „Gut ist der Herr, gut ist der Herr" markirt hindurch klingt, singt:

Das Wunder in der Wüste Sin
Zeigt auf das Mahl des neuen Bundes hin.
Gut ist der Herr, gut ist der Herr!
Das Volk, das hungert, sättigt er
Mit einer neuen Speise
Auf wunderbare Weise.

Der Vorhang fällt und der Chor fährt fort:

Der Tod doch raffte alle hin,
Die aßen in der Wüste Sin
Dieß Brod im Ueberflusse;
Des neues Bundes heilig Brod
Bewahrt die Seele vor dem Tod
Beim würdigen Genusse.

Der Vorhang hebt sich wieder, um ein zweites Bild sehen zu lassen: wieder die Wüste, wieder die versammelte Menge des Volkes, dessen staunende Blicke auf die ungeheure blaue Traube gerichtet sind, die Caleb und Josua auf einer Stange aus Canaan gebracht haben.

Chor:

Gut ist der Herr, gut ist der Herr!
Dem Volke einstens hatte er
Den besten Saft der Reben
Aus Canaan gegeben.
Doch dieß Gewächse der Natur
War zum Bedarf des Leibes nur
Bestimmt nach Gottes Willen.
Des neuen Bundes heil'ger Wein
Wird selbst das Blut des Sohnes sein,
Der Seele Durst zu stillen.

b. Handlung. In dem von der einen Seite auftretenden Menschen mit einem Kruge erkennen die von der andern Seite auftretenden Petrus und Johannes den Mann, den Jesus ihnen bezeichnet hatte, und der nun mit den beiden Jüngern der Ankunft des Herrn wartet. Mittlerweile wird Alles zum Empfange Jesu und zur Passahmahlzeit vorbereitet. Jesus kommt mit den übrigen Jüngern. „Ehe wir uns zu Tische setzen", spricht er, „lasset uns das Gesetz beobachten." Darauf betet er: „Vater mein Herz erhebt sich zu Dir, Deine Gaben sind es, die ich von Dir in Frieden genießen werde, segne diese Speise mit Deinem göttlichen Segen". Darauf sagt er

zu den Jüngern: „Ich habe ein großes Verlangen gehabt, dieses Osterlamm mit euch zu essen, denn es ist das letzte Mal, daß wir es vereinigt essen". Auch über den Becher spricht er das Gebet: „Vater, ich danke Dir für diesen Trank der Rebe" — worauf sie alle trinken, den Becher von Hand zu Hand reichend. „Einer unter Euch wird mich verrathen", fügt er hinzu, da er wieder von seinem Tode spricht und antwortet dem Judas auf seine Frage: „Herr, bin ich's?" „Du sagest es". Mit den Worten: „Habt ihr alle gegessen und getrunken?" wird das Mahl geschlossen.

Nun erhebt sich unter den Jüngern der Rangstreit über die Ehrenplätze in Jesu Reich. „Freund", wendet sich Jesus an den während des Mahles gegenwärtigen Hausmeister, „lasse Wasser bringen und ein Tuch." Zu den Jüngern aber spricht er weiter: „Könige der Völker herrschen über sie und die, welche Gewalt haben, bei Euch ist es aber nicht so" — doch verheißt er ihnen, auf den zwölf Stühlen Israels zu sitzen. Verwundert sehen die Jünger auf Jesum, der sich mit dem Tuche umgürtet und anhebt bei Petrus, ihm die Füße zu waschen. Nach der bekannten Rede und Gegenrede Petri und des Herrn wird die Fußwaschung an allen Jüngern vollzogen. Nun folgt die Einsetzung des h. Abendmahles, indem Jesus ganz nach der Schrift über Brod und Wein dankt, jenes bricht und es den Jüngern, die auf beiden Seiten, Petrus und Johannes in der Mitte, sitzen, in den Mund steckt; ebenso reicht Jesus den Jüngern den Kelch an den Mund, also durchaus nach kirchlichem (kath. u. luth.) Ritus. Nach Beendigung des Abendmahls folgt wieder eine Hinweisung auf den Verräther, und auf Johannis Bitte, zu sagen, wer es sei, spricht Jesus: „Der ist es, welchem ich das

Brod reiche" und reicht darauf das Brod dem Judas dar mit den Worten: „Was Du thust, das thue geschwind." Man muß annehmen, daß sowohl des Johannes Frage als auch Jesu Antwort von den übrigen Jüngern überhört ist. Denn nachdem Judas Jesu Wort an ihn „was Du thust, das thue geschwind" gehört hat, darauf schnell sich erhebt und hinausgeht, sagt einer der Jünger: „Gewiß hat der Meister Judas beauftragt, irgend einem Armen eine Wohlthat zu spenden". Nun folgt, veranlaßt durch der Jünger, besonders des Petrus Versicherung der Treue, die Vorhersagung der Verleugnung durch Petrus. Dann spricht Jesus noch ein Dankgebet und verläßt mit seinen Jüngern den Saal. — Der Vorhang fällt und der Chor tritt auf.

6. Vorstellung.

Der Verräther.

a. Vorbild. Recitation des Chorführers und Gesang des Chors:

Wie schaudert's mir durch alle Glieder!
Wohin, wohin? o Judas voller Wuth?
Bist Du es, der des Meisters Blut
Verkaufen wird? Gedenkest Du der Rache nicht?
O zittre! sieh schon droht hernieder
Vom Himmel Gottes Strafgericht!

Von Euch wird einer mich verrathen!
Und dreimal sprach der Herr dieß Wort;
Von Geiz verführt zu schwarzen Thaten
Lief einer von dem Mahle fort.
Ach einer, der erkoren war
In der vertrauten Freunde Schaar!

O Judas, Judas! welche Sünde!
Vollende nicht die schwarze That!
Doch nein, vom Geize taub und blinde,
Eilt Judas fort zum hohen Rath,
Und wiederholt mit bösem Sinn,
Was einst geschah zu Dothain.

Der Vorhang hebt sich und die Zuschauer erblicken in der Wüste Dothan die Söhne Jakobs, die Joseph eben verkauft haben. In einzelnen Gruppen stehen sie im Vordergrunde, wie mehr im Hintergrunde die Ismaeliten, deren einer Joseph am Arm ergreift; Joseph selbst steht zwischen seinen Brüdern und den Ismaliten mit flehender Geberde die Hände erhoben.

Chor:

Was bietet für den Knaben ihr?
So sprechen Brüder, wenn euch wir
Ihn käuflich übergeben?
Sie geben bald um den Gewinn
Von zwanzig Silberlingen hin
Des Bruders Blut und Leben.

Was gebet ihr? — wie lohnt ihr mich?
Spricht der Iscariot, wenn ich
Den Meister euch verrathe?
Um dreißig Silberlinge schließt
Den Blutbund er — und Jesus ist
Verkauft dem hohen Rathe.

Was hier sich uns vor Augen stellt,
Ist ein getreues Bild der Welt. (Vorhang fällt.)
Wie oft habt ihr durch eure Thaten
Auch euren Gott verkauft, verrathen!

Den Brüdern eines Joseph hier
Und einem Judas fluchet ihr,
Und wandelt doch auf ihren Wegen:
Denn Neid und Geiz und Bruderhaß
Zerstören ohne Unterlaß
Der Menschheit Frieden, Glück und Segen.

b. Handlung. Der versammelte hohe Rath erwartet ungeduldig den Judas, um den Kauf mit ihm abzuschließen. Nur Nicodemus willigt nicht in ihren Plan, ihm schließt sich Joseph von Arimathia an. Da erscheint Judas mit den Händlern. „Aber", fragt Kaiphas, „wird der Handel Dich nicht gereuen?" Doch hierauf arbeitet Judas seinen Kummer über die kostbare Salbe, über die Verschwendung der 300 Denare noch einmal durch. „Du hast Recht", sagen Jene ihm, „es war Verschwendung" und zeigen ihm dreißig Silberlinge, die er erhalten soll. Auch ergeht der Befehl, sie ihm auszuzahlen. Wieder erheben sich Nicodemus und Joseph von Arimathia gegen diesen schändlichen Handel und legen offen Zeugniß für Jesum ab; da ihnen aber nur spöttische und beleidigende Worte erwidert werden, verlassen beide den Saal. „Tritt herzu", heißt es dann, „Judas, nimm die dreißig Silberlinge und sei ein Mann." So tritt er denn herzu, aber mißtrauisch, wie der Falsche den Falschen gegenüber ist, zählt er das in dreißig Stücken laut ihm auf den Tisch geworfene Geld noch einmal durch, besieht es, prüft es, wiegt es und erklärt dann, wie die Geldsache erledigt ist, noch heute wolle er ihn in ihre Hände liefern: im Dunkel der Nacht, am Bache Kidron, an dem Orte, wo Jesus sich aufhalte, wolle er durch das Zeichen des Kusses Jesum den ihm beizugebenden Kriegsknechten und Dienern des Synedriums kennzeichnen. Der alte Hannas bedauert aufrichtig, wegen seines Alters nicht dabei sein zu können, und die Sitzung wird mit dem wirr und wild erklingenden Rufe: „Er sterbe, er sterbe, der Feind unsrer Väter!" geschlossen. Vorhang fällt.

7. Vorstellung.

Jesus am Oelberge.

a. Vorbild. „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brod essen" — das war ein Theil des Fluches, der Adam und in ihm die ganze Menschheit traf. Den Schweiß seiner furchtbaren Arbeit muß auch Jesus erfahren, aber es ist blutiger Schweiß: Das ist der Inhalt der Recitation des Chorführers. Chorgesang:

Judas, ach! verschlang den Bissen
Bei dem Abendmahle
Mit unheiligem Gewissen,
Und der Satan fuhr sogleich in ihn. —
Was Du thun willst, sprach der Herr,
Judas! — dieses thu geschwind — und er
Eilte aus dem Speisesaale
In die Synagoge hin
Und verkaufte seinen Meister.

Bald ist vollbracht, bald ist vollbracht
Die schrecklichste der Thaten
Ach! heute noch in dieser Nacht
Wird Judas ihn verrathen.
O kommet alle — kommet denn
Und sehet mit die Leiden an;
Im Schatten erst und bald im Lichte
Erscheinet sie
Die traurige Geschichte
Von Gethsemani.

Der Vorhang hebt sich und zeigt ein Stück des Feldes, welches Adam unter Schweißvergießen urbar zu machen sich müht. Dornen und Gestrüpp wachsen überall hervor. Adam nur mit einem Lammfell um die Hüften bekleidet, steht ein wenig rechts von der Mitte der Mittelbühne, das Grabscheit in der einen Hand, die andre Hand

zum Kopfe erhoben, um den Schweiß von der Stirne abzuwischen. Hinter ihm stehen zwei seiner Kinder, ganz nackt, und versuchen Dornen und Disteln herauszureißen, ein anderes Kind in der Mitte der Bühne spielt mit einem Lamm, während Eva, durch Gebüsch etwas verborgen, auf der linken Seite der Bühne auf einem Stein sitzt, ihr kleinstes Kind auf dem Arm.

Chor:

O wie sauer, o wie heiß
Wird es Vater Adam nicht!
Ach! es fällt ein Strom von Schweiß
Ueber Stirn und Angesicht. —
Dieses ist die Frucht der Sünde;
Gottes Fluch drückt die Natur;
Darum gibt bei saurem Schweiße
Und bei mühevollem Fleiße
Sie die Früchte sparsam nur. (Vorhang fällt.)

So wird's unserm Jesus heiß,
Wenn er auf dem Oelberg ringt,
Daß ein Strom von blut'gem Schweiß
Ihm durch alle Glieder dringt.
Dieses ist der Kampf der Sünde!
Für uns kämpfet ihn der Herr,
Kämpfet ihn in seinem Blute,
Zittert, bebet; doch mit Muthe
Trinkt den Kelch der Leiden er. —

Ein zweites Bild läßt der steigende Vorhang erblicken, Die Geschichte 2. Sam. XX, 4—10 ist als schlagendes Beispiel des Verrathes so dargestellt, daß Amasa und Joab die Mitte der Bühne einnehmen, andere Kriegshelden Davids stehen um sie herum. Joab erfaßt mit der Rechten Amasa beim Bart, um ihn zu küssen, aber in der Linken hält Joab ein kurzes breites Schwert auf Amasa's Leib gezückt.

Chor:

Den Auftritt bei dem Felsen Gabaon
Den wiederholet Judas, Simons Sohn.
Ihr Felsen Gabaon!
Warum steht ihr ohne Zierde—
Sonst des Landes stolze Würde —
Wie mit einem Trauerflor umhüllet da?
Saget, ich beschwör' euch, saget, was geschah?
Was geschah?
Flieht, Wandrer fliehet schnell von hier!
Verflucht ist dieser blutgetränkte Ort;
Da fiel, von einer Meuchlershand durchbohrt
Ein Amasa,
Vertrauend auf der heilgen Freundschaft Gruß—
Getäuscht durch Joabs falschen Bruderkuß.
O ruft in unsre Stimme: der Fluch sei Dir!
Der Fluch sei dir! (Vorhang fällt.)
Die Felsen klagen über dich,
Die blutgetränkte Erde rächet sich.
Verstummet, Felsen Gabaon, und hört mit Grauen,
Was wir dort an dem Oelberg schauen.
Judas gibt den Menschensohn
Mit dem heuchlerischen Gruße
Und mit einem falschen Kusse
Um den schnöden Geldgewinn
In der Mörder Hände hin.
Ihr Felsen Gabaon!
Verflucht sei, wer den Freund betrügt,
Mit Heuchlermiene Liebe lügt,
Mit Judaskuß die Unschuld kränkt,
Die er schon zu verderben denkt.
Fluch ihm! solls an die Felsen schallen,
Fluch ihm! vom Felsen wiederhallen!

b. Handlung. Die Scene ist eine felsige Partie des Oelberges, der Garten Gethsemane, an dessen im Hintergrunde gelegener Pforte Jesus mit den Elfen von hinten

her gelangt. Dort heißt er die andern Jünger warten, Petrus, Jakobus und Johannes dagegen mit ihm gehen, wie er auf den Vordergrund zuschreitet. Er bittet sie, mit ihm zu wachen — der Reden sind in dem ganzen Auftritt sehr wenig, eben nur die bekannten Bibelworte jener Stunde, die einzelnen Momente der Handlung folgen Schlag auf Schlag auf einander; — drei Mal geht Jesus zum Gebet an einen abgesonderten Ort, d. h. die drei Jünger haben sich auf der rechten Seite des Vordergrundes niedergesetzt und sind eingeschlafen, Jesus geht auf die äußerste linke Seite, wo er sich zwischen mehreren Felsstücken zum Gebete niederbeugt, und zwar so tief, daß nur noch der Rücken sichtbar ist; wie er sich dann wieder erhebt und zu seinen Jüngern kommt, bemerkt man große, blutige (Schweiß-) Tropfen auf seinem Gesichte. Nun kommt Judas mit der Schaar; der Kuß, die Frage: „Wen suchet ihr?" die Antwort, das „Ich bin es", der Häscher furchtsames Zurückweichen und Zubodenfallen, die Verletzung und Heilung des Malchus, die Gefangennahme Jesu — das ist Alles ganz genau nach der Schrift dargestellt. Aber, wie gesagt, es folgt Alles so rasch aufeinander, daß eben nur die einzelnen wenigen Bibelworte in dem Gewirr und Geräusch hervortreten können, alles andere ist Handlung, nicht Dialog. Wie darnach Jesus, die Hände auf den Rücken gebunden, fortgeführt, oder vielmehr fortgestoßen und geschoben wird, da ergreift alle, auch die inzwischen nach vorn gekommenen anderen acht Jünger jäher Schrecken und sie fliehen nach der andern Seite hin, so daß dem Zuschauer das Gefühl: „Jesus allein in den Händen seiner Mörder", so recht lebendig wird.

Der Vorhang fällt, aber der Chor erscheint nicht,

statt seiner ein Mann in gewöhnlicher Kleidung und kündet an, daß eine Pause von einer Stunde eintrete. Es ist etwas über elf Uhr; wir sind fast fünf Stunden gesessen und haben noch weitere fünf Stunden Sitzens vor uns. Dieses Mal ist unsere Sorglosigkeit, derzufolge wir keinen Imbiß mitgebracht haben, tadelnswerth; denn wir müssen jetzt hinausgehen, draußen zu essen, während die Klügeren das Mitgebrachte, Brod, Fleisch, Wein aus der Tasche ziehen und verzehren, wir dagegen riskiren, unseren Platz zu verlieren. Wir empfehlen ihn der freundlichen Fürsorge eines gemüthlich schmausenden Nachbars und eilen hinaus. Draußen finden wir eine Menge Buden und Tische mit Bier und Eßwaaren aller Art, aber schon besetzt mit Leuten aller Art. Wir müssen also in ein Wirthshaus im Dorfe gehen, finden glücklicherweise schnell Platz sammt Essen und köstlichem Ettaler Bier, und sind nach dreiviertel Stunden wieder neben unserem früheren nun geschmaust habenden Nachbarn, nicht ohne daß wir ihm zu Dank verpflichtet wären, denn er hat unseren Platz gegen Eroberungssüchtige vertheidigen müssen und tapfer vertheidigt. Kaum haben wir uns wieder gehörig installirt — es ist gerade zwölf Uhr — so kracht ein Böllerschuß. Es beginnt die zweite Abtheilung.

Zweite Abtheilung.

8. Vorstellung.

Jesus vor Hannas.

Der Chorführer resumirt das Bisherige:

Begonnen ist der Kampf der Schmerzen,
Begonnen in Gethsemani;
O Sünder, nehmet es zu Herzen,
Vergesset diese Scene nie.

Für euer Heil ist es geschehn,
Was auf dem Oelberg wir gesehn.
Für euch betrübt bis in den Tod
Sank er zur Erde nieder;
Für euch drang ihm, wie Blut so roth,
Der Schweiß durch alle Glieder.

Begonnen ist u. s. w. wie oben.

a. Vorbild. Jesus, den der Hohepriester Hannas verhört, empfängt von einem der Kriegsknechte einen Backenstreich dafür, daß er recht geredet hat, wie der Prophet Micha (1. Kön. XXII, 24.) darum einen Backenstreich erhielt, weil er dem Könige Ahab die Wahrheit gesagt hatte.

Chor:

Wer frei die Wahrheit spricht,
Den schlägt man ins Gesicht.

Der Vorhang hebt sich und zeigt den Moment, da Zedekias den Propheten ins Angesicht schlägt.

Chor:

Michäus, er wagte es, die Wahrheit laut zu sagen,
Und ward ins Angesicht geschlagen.
König, Du wirst unterliegen,
Wenn Du Ramoth wirst bekriegen:
Vom Verderben Dich zu retten,
Glaube, König! Baals Propheten,
Dieser Schmeichler Lügen nicht.
Doch des Gottgesandten Stimme
Schmeichelt einem Ahab nicht;
Und ein Lügner schlägt im Grimme
Ihn dafür ins Angesicht. (Vorhang fällt.)
Lügner, Heuchler, Schmeichler pflücken
Rosen, Lorbeer ohne Müh;
Nur die Wahrheit muß sich bücken,
Denn die Wahrheit schmeichelt nie.

b. Handlung. Nachdem der Vorhang sich gehoben, tritt Hannas ungeduldig auf den Balkon seines Hauses; er ist voll Unruhe, ob der Streich gelungen sei. Nun kommt Judas gelaufen: „Er sei gefangen und werde gebracht". „Dein Name soll für ewige Zeiten obenan stehen in unseren Jahrbüchern", ruft Hannas dem Judas zu, der aber bereits auf einen geschickten Rückzug denkt, und antwortet: „Ich will nicht für sein Blut verantwortlich sein". Dem entgegnet der Hohepriester kalt: „Er ist nun in unserer Gewalt". Da kündigt der ferne Lärm an, daß Jesus nahe; in der That wälzt sich der Pöbelhaufe bereits durch die rechte Straße heran, hinter Jesu her, der, die Hände auf den Rücken gebunden und gehalten

durch einen Strick, welcher von seinen Händen in die eines hinter ihm gehenden Kriegsknechtes führt, bald vorwärts gestoßen, bald rückwärts gezerrt wird. Vor des Hannas Hause hält der tobende Haufe und Hannas befiehlt, Jesum auf den Balkon heraufzubringen. Der Haufe schreit von unten herauf und bringt seine Anschuldigungen vor, z. B. habe er auch dem Malchus sein Ohr „wieder angekünstelt, der Bösewicht". „So rede doch", sagt Hannas endlich dem beharrlich Schweigenden, „so rede doch, wenn Dich Deine Obrigkeit fragt." Jesus antwortet: „Ich habe öffentlich vor der Welt geredet; ich habe immer in Synagogen und im Tempel, wo alle Juden zusammen kommen, meine Lehre vorgetragen und nichts im Verborgenen gelehrt. Warum fragst Du mich? Frage die, welche meine Lehre gehört haben, siehe, diese wissen es, was ich gelehrt habe." Jetzt schlägt ihm einer der Diener ins Gesicht: „So antwortest Du dem Hohenpriester?". Jesus: „Habe ich unrecht geredet, so zeige das Unrecht; habe ich aber recht geredet, warum schlägst Du mich?" Hannas antwortet so, daß man wohl merkt, er weiß nichts zu antworten und in sichtlicher Verlegenheit entläßt er Jesum, damit er zu Kaiphas gebracht werde.

9. Vorstellung.

Jesus vor Kaiphas.

a. Vorbild. Der Chorführer weist auf die Ermordung des unschuldigen Naboth hin (1. Kön. XXI.), ebenso unschuldig sei Jesus.

Chorgesang:

Wie blutet mir das Herz!
Der Heiligste steht vor Gericht.
Er muß der Sünder Bosheit tragen
Verrathen und beschimpft, gebunden und geschlagen.
Wem zittert nicht im Auge eine Thräne?
Von Annas weg zu Kaiphas gerissen,
Was wird er da, ach! leiden müssen!
Seht hier im Bilde diese neue Leidensscene!

Nachdem der Vorhang sich gehoben, erblickt man den Naboth knieend, die Jesabel deutet, wie das Urtheil sprechend, mit der Hand auf ihn, und dem Volke sieht man aus den verschiedenen Stellungen an, daß es im Begriffe ist, ihn zu steinigen, einer hat den Stein in hoch erhobener Hand, ein anderer bückt sich nach einem solchen, ein dritter ergreift einen Stein u. s. f.

Chor:

Es sterbe Naboth! Er erfrechte sich
Zu lästern Gott, zu schmähn, o König, Dich.
Er sei vertilgt aus Israel!
So geifern frech die Lügenzungen,
Von jener falschen Jesabel
Zu einem falschen Eid gedungen.
Ach mit dem Tode rächet man,
Was Naboth nie verbrochen,
Der Weinberg wird dem König dann
Von Schurken zugesprochen. (Vorhang fällt.)

Auch wider Jesu vor Gericht
Steht Haß und Trug zusammen,
Bis daß der Bosheit Urtheil spricht,
Die Unschuld zu verdammen.

Ihr mächt'gen Götter dieser Welt,
Zum Wohl der Menschheit aufgestellt,
Vergeßt bei Uebung eurer Pflicht
Des unsichtbaren Richters nicht!

Bei ihm sind alle Menschen gleich,
Sie mögen dürftig oder reich,
Geadelt oder Bettler sein:
Gerechtigkeit gilt ihm allein!

Ein zweites Vorbild zeigt den leidenden Hiob, der auf der Erde sitzt, blaß, abgezehrt, mit Geschwüren bedeckt; sein Weib, einen spöttischen Zug um den Mund, bietet ihm die Hand dar, doch so fern von ihm, daß er sie nicht erreichen kann; andere Weiber deuten mit Fingern auf ihn; nicht minder kalt, hochmüthig, selbstgerecht, machen die drei Freunde sich breit. — Ecce homo! —

Chor:

Seht, welch ein Mensch! Ach ein Gerippe,
Ein Graus, — ein Ekel der Natur!
Wie windet sich um Wang' und Lippe
Ein ausgedörrtes Häutchen nur!

Ach, welch ein Mensch! — ein Job in Schmerzen!
Ach, wem entlockt er Thränen nicht?
Sein Weib doch, seine Freunde scherzen
Und spotten seiner ins Gesicht.

Ach, welch ein Mensch! —
Wer mag ihn einen Menschen nennen?
Vom Fuße hin bis an sein Haupt
Wird aller Zierde er beraubt. (Vorhang fällt.)

Ach, welch ein Mensch! —
Ihr Augen weinet heiße Thränen!
Ach Jesus — ach! ein Mensch nicht mehr —
Der Menschen Spott und Hohn wird er.
Ach welch ein Mensch!

O alle ihr gerührten Herzen!
Ach Jesus, Jesus, Gottes Sohn
Wird loser Knechte Spott und Hohn
Bei endelosem Kampf der Schmerzen.
Ach, welch ein Mensch!

b. Handlung. Kaiphas, mit einigen Vertrauten, ist des gelungenen Streiches froh. Doch der Form wegen sollen noch zwei Zeugen Zeugniß ablegen. Der eine derselben behauptet: Jesus habe gesagt, ich will den Tempel .... der andre, Jesus habe gesagt: ich will diesen Tempel in drei Tagen wiederbauen, über welche Verschiedenheit die beiden Zeugen in heftigen Wortwechsel gerathen. Doch verschlägt das nichts bei Kaiphas und Genossen, er soll ja doch sterben. Vor dem Verhöre durch das ganze Sanhedrin will man noch ein vorläufiges Verhör mit Jesus anstellen. Jesus wird hereingeführt und — antwortet nichts auf alle Fragen; sie schreien ihm, einer nach dem andern, ihre Beschimpfungen ins Gesicht — Jesus bleibt stumm und sie müssen ihn wieder abführen lassen, wobei denn einer der Kriegsknechte meint: „Wenn auch kein Wort, so wollen wir ihm doch noch manchen Seufzer auspressen." Nachdem alle von der Bühne abgetreten sind, verwandelt sich die Scene in die Gerichtshalle, wo Mägde ein Feuer anzünden. Auch Petrus und Johannes, die aus der linken Straße herkommen, machen sich zögernd herzu. Petrus bemüht sich sichtlich, eine gewisse Sicherheit sehen zu lassen, aber um so schlechter gelingt es ihm, seine Unsicherheit zu verbergen; wo er sich hinwendet, wird er erkannt, und eine ihn betreffende Bemerkung veranlaßt ihn zu verleugnen; so wendet er sich auf die andere Seite, wird wieder erkannt, darauf angesprochen und verleugnet wieder, und das Gleiche noch ein drittes Mal, worauf sogleich ein gellender Hahnenschrei ertönt und in dem Augenblick wird Christus, immer am Stricke, von den Kriegsknechten hereingeführt, an Petrus vorbei. Jesus sieht Petrus und Petrus Jesum an und die Reue erfaßt Ersteren und er stürzt hinaus. An

Jesu aber üben nun die Kriegsknechte und selbst die Mägde allen erdenklichen Spott und Hohn, wobei namentlich auch das Hin- und Herzerren an dem Stricke einen höchst peinlichen, natürlich-treu peinlichen Eindruck macht. Um so größer und göttlicher erscheint dagegen der Heiland selbst, da der ihn Darstellende durch tactvolles Maßhalten, welches jedes Ungeschick und jede Uebertreibung vermeidet, in der That ein Bild himmlischer Ruhe inmitten aller äußeren und für ihn so martervollen Unruhe darbietet.

10. Vorstellung.

Judae Verzweiflung.

a. Vorbild. Wie Kain der Brudermörder, von furchtbaren Gewissensbissen gepeinigt, ruhelos umgetrieben wird, so Judas.

Chor:

O weh dem Menschen! — sprach der Herr,
Der mich wird übergeben,
Es wäre besser ihm, wenn er
Erhalten nie das Leben.
Und dieses Weh, das Jesus sprach,
Folgt Judas auf dem Fuße nach.
In vollen Schalen wird es sich ergießen:
Laut schreit um Rache das verkaufte Blut;
Gegeißelt von dem nagenden Gewissen,
Gepeitscht von allen Furien der Wuth,
Rennt Judas rasend, scheu, umher
Und findet keine Ruhe mehr,
Bis er, ach! von Verzweiflung fortgerissen,
Hinwirft von sich in wilder Hast
Des Lebens unerträglich schwere Last.

Auf der Mittelbühne ist Kains Brudermord dargestellt. Man sieht die zwei Opferstätten der beiden Brüder. Neben

der seinigen liegt Abel erschlagen; Kain steht etwa zwei Schritte rückwärts von ihm (d. h. dem Hintergrunde der Bühne zu), die Keule mit beiden Händen über seinem (Kains) Haupte erhoben, wie um noch einen zweiten allerdings unnöthigen Streich zu führen. Vielleicht soll diese Stellung auch die bereits über ihn gekommene Verzweiflung ausdrücken; die folgenden Worte des Chors passen zu dieser letzteren Auffassung allerdings besser:

So flieht auch Kain. — Ach wohin?
Du kannst dir selbst doch nicht entflieh'n,
In dir trägst du die Höllenqual;
Und eilest du von Ort zu Ort,
Sie schwingt die Geißel fort und fort, —
Wo du bist, ist sie überall,
Und nie entrinnst du deiner Pein.
Dieß soll der Sünde Spiegel sein;
Denn kommt die Rache heute nicht —
Wird noch der Himmel borgen,
So fällt das doppelte Gewicht
Auf ihre Häupter morgen.

b. Handlung. Aus einer Seitenstraße tritt, noch ehe der Vorhang sich erhoben, Judas, dem die Gewissensqual bereits keine Ruhe mehr läßt. „Wehe mir", ruft er aus, „was will das werden! Ich will im Hause des Kaiphas dem Ausgange nachforschen. Verflucht sei der Schritt, den ich gethan! So soll also ich für sein Blut verantwortlich sein? Nein, das lag nicht im Vertrage, verfluchte Synagoge! Vor die Füße will ich Euch mein Geld werfen! — Doch wird der Meister dadurch gerettet werden? Schon einmal machte er sich unsichtbar, — aber wie? das beruhigt mich nicht! Noch einmal seid verflucht! Keinen Antheil will ich haben an dem unschuldigen Blut!" Er geht, um in des Kaiphas Haus zu gelangen,

und nun öffnet sich die Scene der Mittelbühne, wo — in Kaiphas Haus — das Synedrium versammelt ist, und Christus wird von den Kriegsknechten hereingeführt. Unter Fortsetzung des Hohnes und Spottes spricht dann der hohe Rath das „des Todes schuldig" aus. Jetzt stürzt Judas herein, das Aeußerste, das Todesurtheil zu verhindern. Kalt und stolz verweist man ihn zur Ruhe. „Keine Ruhe", ruft Judas, „für mich! Ihr habt mich zum Verräther gemacht! Gebt die Unschuld heraus! Meine Hände sollen rein sein." Abgewiesen schleudert Judas den Säckel mit dem Geld dem Rath vor die Füße und eilt hinaus. Das Geld wird zum Erwerbe des Blutackers bestimmt und einige Abgeordnete an den Pilatus geschickt, damit er ihnen eine Audienz außerhalb seines Hauses gewähre — denn das Betreten des heidnischen Hauses würde sie verunreinigen. Bis jetzt ist Jesus mitten in all dem Toben und Lärmen ruhig dagestanden, ohne etwas zu reden. Jetzt spricht er: „Von nun an wird des Menschen Sohn in seiner Herrlichkeit zur Rechten des allmächtigen Vaters sitzen." Aber „Die ganze Welt soll von uns reden und von unserem Siege über den Galiläer" — schreien sie ihm entgegen und der Vorhang fällt; gleich darauf erscheinen die Abgeordneten am Hause des Pilatus und die erbetene Audienz wird ihnen bewilligt. Der Vorhang hebt sich wieder, eine wilde Gegend, ziemlich frei, wird sichtbar, Baum und Buschwerk im Hintergrunde, ein dürrer Baum mit vielen dürren Aesten in der Mitte der Scene. Judas tritt auf, nun in völliger Verzweiflung. Ruhe sucht er vergebens. „Ich kann die Folter meines Gewissens nicht länger ertragen; er hat mich gewarnt, der Gütigste; mein Verrath hat mich für immer von seinen Jüngern ausgeschlossen — und doch, er

ist so milde, so liebreich — sollte er mir noch vergeben können? — — Wie? deinem Meister, den du verrathen, wolltest du noch ein mal unter die Augen treten! Nein das kannst du nicht! Deine Sünde ist zu groß, als daß sie dir vergeben werden könnte! Für mich keine Verzeihung, keine Hoffnung, keine Rettung!" Mit einem Sprunge nähert er sich dem Baum, den Gürtel reißt er ab, die Schlinge ist gleich gemacht, der Gürtel um einen Ast geworfen und — der Vorhang fällt.

11. Vorstellung.

Jesus vor Pilatus.

a. Vorbild. Die Landvögte umstehen den Thron des Darius und verklagen den Daniel, weil er den Götzen Bal nicht anbeten will. Ihnen gleichen die Hohenpriester, die den unschuldigen Jesum ihren Götzen, dem Neide und dem Hochmuth, opfern.

Chor:

Gelästert hat er Gott!
Wir brauchen keine Zeugen mehr —
Verdammt zum Tod
Ist vom Gesetze er!
So lärmt die Priesterrotte hier.
Auf! zu Pilatus wollen wir,
Ihm uns're Klage vorzubringen,
Das Todesurtheil zu erzwingen. —
In diesem stummen Bilde sehet ihr:
Verklagt wird fälschlich Gottes Sohn
Wie Daniel zu Babylon.
Der Götter Feind ist Daniel!
O König, höre Deiner Völker Klagen:
Zerstört hat er den großen Bal —
Die Priester und den Drachen er erschlagen.

Ergrimmt vor Deinem Thron
Erscheint ganz Babylon:
Willst Du Dich retten vom Verderben,
So muß der Feind der Götter sterben,
Der große Gott, den er verhöhnt,
Wird nur durch seinen Tod versöhnt.

So eilt das böse Sanhedrin
Auch rasend zu Pilatus hin
Und klagt zum Tod die Unschuld an.
Was trieb zum wilden Ungestüm?
Entflammte diesen Löwengrimm?
Das hat der bittre Neid gethan.
O Neid, satanisches Gezücht!
Wo ist ein Frevel, den du nicht
Vollbringst mit bösem Willen?
Du opferst Alles deiner Wuth,
Nichts ist dir heilig, nichts zu gut,
Um deinen Groll zu stillen.

Weh dem, der diese Leidenschaft
In Schlangenketten mit sich rafft!
Vor neidischen Gelüsten
O Brüder, bleibet auf der Hut,
Nie lasset diese Natternbrut
In eurem Busen nisten.

b. Handlung. Jesus wird noch einmal vor den hohen Rath geführt und dieses Mal ist es der eigentliche „hohe Rath", das ganze Collegium, welches ihn verurtheilt. Was uns die Evangelien mittheilen, ist hier wieder zur Geltung gebracht, das „Sage uns, bist Du Christus"— „Ich beschwöre Dich" u. s. w. — Christi Antwort: „Du sagest es"; der Hohepriester, sein Kleid zerreißend: „Er hat Gott gelästert, was brauchen wir noch Zeugen? Was dünket euch?" Dann die anderen: „Er ist des Todes schuldig." Das die Gotteslästerer betreffende Gesetz wird verlesen und darauf bricht die ganze Versammlung auf

zu Pilatus; sie verlassen die Bühne im Hintergrunde und erscheinen dann, nachdem der Vorhang gefallen, in der Seitenbühne links, sich dem Palaste des Pilatus nähernd. Dieser erscheint auf seines Hauses Balkon und behandelt die Jesum verklagenden Hohenpriester und Juden mit vornehmer Kälte, nicht ohne mehrfach Bemerkungen des Mitleids zu Jesu Gunsten zu machen. Auch an Jesum richtet er einige Fragen und da dieser schweigt, schreien jene wieder: „Sein Schweigen verräth seine Schuld, er hat sich zum Könige der Juden aufgeworfen." Nun läßt Pilatus ihn zu sich herauf bringen. Hier nun die Frage: „Bist Du der König der Juden?" „Mein Reich ist nicht von dieser Welt, ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich der Wahrheit Zeugniß gebe." Diese Unterredung, die eine dem Römer unangenehme Wendung nimmt, schließt Pilatus gleich mit den Worten: „Was ist Wahrheit?" ab und wendet sich zum Volke: „Nehmt ihn und richtet ihn nach Eurem Gesetz, ich finde nach dem meinen keine Schuld an ihm." „Wir dürfen Niemand zum Tode verurtheilen," erwidern sie; da aber Pilatus in dem Augenblicke hört, Jesus sei aus Galiläa, so ist es ihm das Bequemste, ihn dem Herodes, der gerade in Jerusalem verweilt, zuzuschicken. So entläßt er die Juden, die ziemlich unzufrieden mit dem Erfolg ihrer Bemühungen davon gehen.

12. Vorstellung.

Jesus vor Herodes.

a. Vorbild. Recitation des Chorführers und Chorgesang:

Vergebens sprühet vor des Richters Schranken
Erboßter Haß der Lästrung Flammenglut:
Der Richter tritt entgegen ohne Wanken,
An seiner Feste bricht der Feinde Wuth.
Doch ruht sie nicht! — Bekümmert gehen
Wir Jesus zu Herodes nach;
Dort ach! betrübten Herzens sehen
Wir ihm bereitet neue Schmach.

Der sich hebende Vorhang läßt die zum Feste ihres Gottes Dagon versammelten Philister erblicken; mit jubelnden Gesichtern stehen sie in verschiedenen Gruppen. Ganz im Hintergrunde steht zwischen zwei Säulen Simson; er hat zu spielen aufgehört, dagegen die beiden Säulen mit den Armen umfaßt; die eine der Säulen ist bereits gebrochen, das ganze Tempeldach neigt sich: das Haus muß jeden Augenblick zusammenstürzen.

Chor:

Seht Samson, seht die starke Hand,
Sie muß der Knechtschaft Fesseln tragen;
Der Held, der Tausende erschlagen,
Er trägt des Sclaven Spottgewand.
Den Feinden einst so fürchterlich,
Dient er zu ihres Hohnes Ziele;
Philister brauchen ihn zum Spiele,
Erfreun an seiner Schwäche sich. (Vorhang fällt.)

So steht auch Jesus, Gottes Sohn,
Zu stolzer Thoren Augenweide
Geschmäht, verlacht im weißen Kleide,
Und überhäuft mit Spott und Hohn.

b. Handlung. Saal des Herodes; dieser ganz im Hintergrunde im gelben Sammetkleide mit silbernem und schwarzem Besatz, auf goldnem Throne. Voller Freude sieht er den „Schwärmer" kommen, weil er sich von ihm ein nettes Stündchen mit allerlei Hocuspocus verspricht: „Deute mir den Traum, den ich in letzter Nacht geträumt!"

— „Hebe Dich vom Boden empor und schwebe frei in der Luft!“ — „Verwandle jene Rolle, die Dein Todesurtheil enthält in eine Schlange!“ — „Du willst nicht? Du kannst nicht?“ — „Das sollte Dir doch ein Leichtes sein!“ — Jesus redet nicht ein Wort. — Um so mehr ist's dem Herodes klar, daß dieser Jesus ein einfältiger Schwärmer, ein überspannter Narr sei; des Todes ist er nicht schuldig; mit einem solchen Menschen kann man nichts machen, als ihn verspotten: „Bringt einmal einen alten Königsmantel her, zieht ihm den an und dann führt ihn wieder zu Pilatus.“ — Das stimmt wieder nicht zu den Wünschen der Juden, die, immer erboßter, und immer wüthender ihr „er sterbe! er sterbe!“ schreiend, ihn wieder zu Pilatus abführen.

13. Vorstellung.

Geißelung und Dornenkrönung.

a. Vorbild. Recitation und Chorgesang:

Sie haben noch nicht ausgewüthet,
Nicht ist der Rache Durst gestillt;
Nur über Mordgedanken brütet
Die Schaar, von Satans Groll erfüllt.
Kann diese Herzen denn nichts mehr erweichen?
Auch nicht ein Leib, zerfleischt von Geißelstreichen,
  Mit Wunden ohne Zahl bedeckt?
  Ist Nichts, was noch ein Mitleid weckt?

Der Vorhang hebt sich: Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs. Jakob sitzt schmerzzerrissen in der Mitte der Bühne, die Brüder Josephs, deren einer ihm den blutigen Rock hinhält, stehen mit bangen und verlegenen Mienen um ihn her.

Chor:

O welche schauervolle Scene!
Seht Josephs Rock mit Blut besprengt,
Und an den Wangen Jakobs hängt
Der tiefsten Trauer heiße Thräne.

Wo ist mein Joseph, meine Freude,
In dessen Aug' mein Auge ruht?
Ach wehe! meines Josephs Blut,
Des Lieben, klebt an diesem Kleide.

Ein wildes Thier hat ihn zerrissen,
Zerrissen meinen Liebling — ach!
Dir will ich nach — Dir Joseph nach!
Kein Trost kann dieß mein Leid versüßen.
So jammert er — so wimmert er
Um Joseph — und er ist nicht mehr. — (Vorhang fällt.)

So wird auch Jesu Leib zerrissen
Mit wilder Wuth,
Sein kostbar Blut
In Strömen aus den Wunden fließen.

Der Vorhang hebt sich wieder, ein zweites Vorbild zeigt Isaac auf dem Opferaltar, ausgestreckt festgebunden, Abraham hat eben den mit seinen Hörnern in Dornen verwickelten Widder am Kopfe ergriffen.

Chor:

Abraham, Abraham tödt' ihn nicht!
Dein Glaube hat, so spricht
Jehovah — ihn, den Einzigen, gegeben:
Er soll nun wieder Dein — zum Völkerglücke leben.

Und Abram sah im Dorgesträuch
Verwickelt einen Widder stehn;
Er nahm und opferte sogleich
Ihn, von Jehovah auserseh'n.
Ein groß Geheimniß zeigt dieß Bild (Vorhang fällt.)
Im heilgen Dunkel noch verhüllt.

Wie dieses Opfer einst auf Moria,
Steht Jesus bald gekrönt mit Dörnern da.
Der Dorngekrönte wird für uns sein Leben,
Wie es der Vater will, zum Opfer geben.
Wo trifft man eine Liebe an,
Die dieser Liebe gleichen kann? (Vorhang fällt.)

b. Handlung. Der Vorhang bleibt bei Beginn der Handlung geschlossen. Die Masse des Volks, von den fanatischen Priestern geführt, und immer aufs Neue gehetzt, kommt aus der Straße links und sammelt sich vor des Pilatus Hause. „Setzt Alles in Bewegung, erhitzt die Köpfe", rufen die Priester, während oben Pilatus erscheint und bei seiner Ehre versichert, er finde keine Schuld an dem Menschen. Das Volk schreit gegen ihn: „Er muß sterben, der Gotteslästerer, der Verächter unseres Gesetzes, ans Kreuz mit ihm!" Pilatus vertheidigt Jesum noch immer, aber immer kleinlauter und offenbar mit der Absicht, dem Volke sich anzubequemen und nur das Aeußerste, die Verurtheilung abzuwenden. So läßt er denn die Geißelung an Jesu vollziehen, ohne Grund natürlich und wider alles Recht, nur aus Nachgiebigkeit gegen das fanatisirte Volk. Die Geißelung erfolgt aber hinter der Scene, und erst bei den allerletzten Hieben — man hat die andern klatschend niederfallen hören — hebt sich der Vorhang. Jesus steht an eine Säule gebunden, blutend und bricht, wie er nun losgebunden wird, zusammen. Die Knechte reißen ihn wieder empor und drücken ihn auf einen Schemel nieder, einen Purpurmantel hängen sie ihm um, ein Rohr geben sie ihm in die Hände; wie er so da sitzt, stoßen sie unter hellem Gelächter den Schemel sammt ihm um, so daß Jesus, da die Hände immer noch auf den Rücken gebunden sind,

sehr hülflos zu Boden stürzt. Wieder reißen sie ihn in die Höhe und drücken ihn wieder auf den Schemel nieder mit den Worten: „Setze Dich, ein König soll nicht stehen". Eins fehlt diesem Könige noch: Die Krone: eine Dornenkrone setzen sie ihm auf; weil sie diese ihm nicht aufs Haupt drücken können, ohne sich selbst wehe zu thun, drücken sie sie mittelst zweier kreuzweis über die Krone gelegter knorrigen Stäbe tief in Stirn und Scheitel. Jesus zuckt dabei leise zusammen.

14. Vorstellung.

Jesus wird zum Tode verurtheilt.

a. Vorbild. Ecce homo! Das ist der Inhalt der Recitation des Chorführers, des Chorgesangs und der Vorbilder, Ecce homo in doppeltem Sinne: im triumphirenden in Bezug auf Joseph, im bemitleidenden in Bezug auf Jesus.

Chor:

Ach! seht den König! Seht zum Hohne
Gekrönt ihn — ach, mit welcher Krone!
Und welch ein Scepter in der Hand!
Mit Purpur seht ihr ihn behangen,
Ach ja! — im rothen Lappen prangen!
Ist das des Königs Festgewand?
Wo ist an ihm der Gottheit Spur?
Ach, welch ein Mensch!
Ein Wurm — ein Spott der Henker nur!

Der Vorhang steigt: eine Menge ägyptischen Volks im Jubelzuge: Joseph in der Mitte der Bühne auf einem Triumphwagen, in kostbare Gewänder gehüllt, geschmückt mit Ring und Kette, in der Hand das Scepter, zur Seite

gehen zwei Sclaven, voran ein Herold; sehr schöne Gruppen von Erwachsenen und Kindern.

Chor:

Seht welch ein Mensch!
Zur Hoheit Joseph auserwählt.
Seht welch ein Mensch!
Zum Mitleid Jesus vorgestellt.
Laut soll es durch Aegypten schallen:
Es lebe Joseph hoch und hehr!
Und tausendfach soll's wiederhallen:
Aegyptens Vater — Freund ist er!
Und Alles stimme — groß und klein
In unsern frohen Jubel ein! (Vorhang fällt.)

Du bist Aegyptens Trost und Freude,
Ein Glück, wie ihm noch keines war;
Dir, Joseph, bringt Aegypten heute
Die Huldigung voll Jubel dar.
Laut soll es u. s. w.

Ein zweites Vorbild, die Wahl zwischen Jesus und Barrabas vorbildend, zeigt einen Altar, vor welchem Moses betend knieet, daneben ein von Aaron geschlachteter Bock, der andere ausgeloste Bock ist bereits in die Wüste gejagt. 3. Mose 16, 10. Viel Volks steht umher.

Chor:

Des alten Bundes Opfer dieß,
Wie es Jehovah bringen hieß:
Zwei Böcke wurden vorgestellt,
Darüber dann das Loos gefällt,
Wen sich Jehovah auserwählt.
Jehovah, durch das Opferblut
Sei Deinem Volke wieder gut! (Vorhang fällt.)

Das Blut der Böcke will der Herr
Im neuen Bunde nimmermehr;
Ein neues Opfer fordert er:

Ein Lamm, von allem Makel rein,
Muß dieses Bundes Opfer sein.
Den Eingebornen will der Herr,
Bald kommt, bald fällt, bald blutet er.

Der Chorgesang verdoppelt sich und wird zum Wechselgesang zwischen dem Chor auf dem Proscenium und dem Chor des jüdischen Volks hinter der Scene, vorbereitend auf die Wahl zwischen Jesus und Barrabas.

Chor: Ich höre schon ein Mordgeschrei —
Volk: Barrabas sei
Von Banden frei!
Chor: Nein Jesus sei
Von Banden frei! —
Wild tönet ach! der Mörder Stimm'.
Volk: Ans Kreuz mit ihm! ans Kreuz mit ihm!
Chor: Ach, seht ihn an!
Was hat er Böses denn gethan?
Volk: Entlässest Du den Bösewicht,
Dann bist des Kaisers Freund Du nicht.
Chor: Jerusalem! Jerusalem!
Das Blut des Sohnes rächet noch an Euch der Herr!
Volk: Es komme über uns und unsre Kinder her!
Chor: Es komme über Euch und Eure Kinder her!

b. Handlung. Vor dem Palast des Pilatus sammelt sich das von allen Seiten herzuströmende Volk, die Priester, dasselbe aufstachelnd, hin und her rennend, besonders Kaiphas ist überall zu sehen, das ganze Proscenium und die linke Seitenstraße sind voller Menschen, die immer aufrührerischer werden. Pilatus erscheint auf dem Balcon seines Hauses und weist auf den armen geplagten Jesus hin, erzielt aber damit nur, daß die Menge desto wüthender wird. Noch einmal wird Jesus zu Pilatus hinaufgeführt

(„Du hättest keine Gewalt über mich" u. s. w.). Während sich die Menge ein wenig zurückgezogen hat, kommen von der rechten Seitenbühne Maria, Magdalena und Johannes, zu sehen, was aus Jesus geworden; wie aber die Volksmassen wieder vorwärts drängen, ziehen jene sich scheu zurück. Die Juden schreien aufs Neue zu Pilatus hinauf, der Jesum wieder herunter geschickt hat; Pilatus weiß jetzt nichts weiter zu thun, als Barrabas und Jesus einander gegenüber zu stellen, vielleicht daß dadurch das Volk sich erweichen läßt. Das Scheusal Barrabas wird geholt, ein eminent wüster Kerl,[1]) auch die zwei Schächer werden hergebracht, und Pilatus fragt, ob er denn den Barrabas freigeben solle? er wolle Jesum freigeben. „Keinen Theil soll er haben an Abraham, Isaac und Jakob, Barrabas sei frei!" schreien sie. „Wenn Du diesen loslässest, so bist Du kein Freund des Kaisers". Da läßt Pilatus, nachdem er auch noch seines Weibes Botschaft empfangen, Wasser bringen, wäscht die Hände, bricht den

---

[1]) Ueber den Barrabas von 1850 berichtet Dr. Sepp: „Unter den stummen Mithandelnden ist keiner von Barrabas übertroffen; er ist geradezu eine meisterhafte Figur und wie Christus gewiß nie besser dargestellt worden. Er ist ein ergrauter Bösewicht, wie man ihn anschauen mag; ein kurzstämmiger, verzwickter Geselle und ausgemachter Gauner und Schelm, der sicher schon oft Ketten getragen und immer noch Galgen und Rad in der letzten Stunde entgangen ist. Den Barrabas auf der Bühne meinen wir natürlich, und nicht den armen 82jährigen Holzhauer, der ihn so trefflich darstellte und eigens von den Bergen herabstieg und beim Comite die Bitte einlegte, man möge ihm doch sein früheres Aemtlein dieses Mal noch lassen, da er ja nichts zu reden habe: künftig wolle er verzichten." — Uebrigens war auch der Barrabas von 1871 ausgezeichnet: eine charakteristischere Galgenphysiognomie als die seinige dürfte nicht leicht zu finden sein.

Stab und wirft ihn hinunter Jesu vor die Füße, worauf das von Mordlust berauschte Volk in den Ruf: „Es lebe unser Statthalter Pontius Pilatus“ ausbricht.

15. Vorstellung.

Der Kreuzweg.

a. Vorbild oder vielmehr Vorbilder, denn jetzt sind's ihrer drei: zuerst Isaac, das Opferholz den Berg Moria hinauftragend — so trägt Christus selbst sein Kreuz Golgatha hinauf.

Chor:

Betet an und habet Dank!
Der den Kelch der Leiden trank,
Geht nun in den Kreuzestod
Und versöhnt die Welt mit Gott.

Wie das Opferholz getragen
Isaac auf Moria
Wanket, mit dem Kreuz beladen,
Jesus hin nach Golgatha.

Betet an u. s. w.

Das zweite Vorbild zeigt Moses, wie er die eherne Schlange in der Wüste aufrichten läßt: rings umher liegen die durch die Schlangenbisse Getödteten oder Sterbenden.

Chor:

Angenagelt wird erhöhet
An dem Kreuz der Menschensohn:
Hier an Moses Schlange sehet
Ihr des Kreuzes Vorbild schon.

Betet an u. s. w.

Das dritte Vorbild endlich zeigt Mosen, wie er auf die erhöhete eherne Schlange hindeutet; die Gebissenen genesen dadurch, daß sie die eherne Schlange anblicken.

Chor:

Von den giftgen Schlangenbissen
Ward dadurch das Volk befreit:
So wird von dem Kreuze fließen
Auf uns Heil und Seligkeit.

Betet an u. s. w.

b. Handlung. Aus der Straße rechts kommt der Zug, der Jesum nach Golgatha geleitet. Voran hoch zu Roß der Römische Hauptmann. Hinter ihm Kriegsknechte mit dem Cohortenzeichen S. P. Q. R. auf einer Standarte. Darnach Christus, der das schwere Kreuz so trägt, daß der Längsbalken desselben auf dem Boden nachschleppt. Um ihn herum vier Kriegsknechte in rothen Kniehosen, die Hemdsärmel weit zurückgeschlagen, dann folgen die zwei Schächer und Soldaten, Priester und Volk beschließen den Zug. Noch ehe derselbe auf dem Proscenium angekommen, sieht man Simon von Kyrene aus der Tiefe der eine Landschaft vor dem Calvarienberge darstellenden Mittelbühne kommen; er trägt einen Korb am Arm und will nach Jerusalem. Er wird auf den Lärm aufmerksam, lauscht, geht langsam und zaudernd vorwärts; vor dem Hause des Hannas trifft er auf den Zug, gerade wie Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenbricht. Die Soldaten schimpfen und fluchen, zerren an den Stricken mit denen Jesus gebunden ist, reißen ihn wieder empor, während andere den Simon von Kyrene, wie er ihnen gerade zur Hand ist, ergreifen und unter das Kreuz schieben. Wie der Zug sich wieder in Bewegung setzen soll, kommen nichts ahnend Johannes, Maria und Magdalena und einige andere Frauen von der Straße links. Noch fern, stutzen sie, da sie des Zuges ansichtig werden, und Johannes spricht zu den Frauen: „Vielleicht ein Verbrecher, den

man nach dem Calvarienberge führt" — so gehn sie weiter und erst etwas näher gekommen erkennt Maria ihren Sohn — sie bricht zusammen; Magdalena aber geht auf Jesum zu und hält ihm ein Tuch vor, mit welchem er sich mittelst beider Hände — Simon trägt ja nun statt seiner das Kreuz — den Schweiß abwischt: Magdalena ist hier also an die Stelle der h. Veronica der Legende getreten. Andere Frauen treten zu ihr heran und Jesus spricht das: „Ihr Töchter Jerusalems..." Luc. 23, 28. Aber die Kriegsknechte drängen, daß der Zug sich wieder in Bewegung setze, und wie er auf der Mittelbühne angekommen ist, fällt der Vorhang.

16. Vorstellung.

Kein Vorbild. Der Chor erscheint, aber die bunte Farbenpracht seiner Gewänder ist verschwunden: schwarze Mäntel umgeben die Gestalten, schwarze Stirnbänder schmücken die Häupter, Gürtel, Sandalen — Alles in schwarzer Farbe. Eine leise Musik erhebt sich und begleitet — melodramatisch — die Recitation des Chorführers:

Auf, fromme Seelen! auf und gehet,
Von Reue, Schmerz und Dank durchglüht,
Mit mir nach Golgatha und sehet,
Was hier zu eurem Heil geschieht;
Dort stirbt der Mittler zwischen Gott
Und Sündern den Vermittlungstod.
Ach! nackt, von Wunden nur bekleidet,
Liegt er hier bald am Kreuz für dich;
Die Rache der Gottlosen weidet
An seiner Blöße frevelnd sich.

Und er, der dich, o Sünder, liebt —
Schweigt, leidet, duldet, und vergibt!
Ich hör' schon seine Glieder krachen,
Die man aus den Gelenken zerrt;
Wem soll's das Herz nicht beben machen,
Wenn er den Streich des Hammers hört,
Der schmetternd ach! durch Hand und Fuß
Grausame Nägel treiben muß!

(Man hört hinter dem Vorhange dröhnende Hammerschläge.)

Auf, fromme Seelen, naht dem Lamme,
Das sich für euch freiwillig schenkt;
Betrachtet es am Kreuzesstamme:
Seht, zwischen Mördern aufgehängt
Gibt Gottes Sohn sein theures Blut!
Und ihr gebt keine Thräne ihm dafür? —
Selbst seinen Mördern zu vergeben
Hört man ihn gleich zum Vater flehn,
Und bald, bald endigt er sein Leben,
Damit wir ewgem Tod entgehn.
Durch seine Seite dringt ein Speer
Und öffnet uns sein Herz noch mehr.

Die Recitation des Chorführers geht in Gesang über:

Wer kann die hohe Liebe fassen
Die bis zum Tode liebt,
Und statt der Mörder Schaar zu hassen,
Noch segnend ihr vergibt?

Chor:

O bringet dieser Liebe
Nur fromme Herzenstriebe
Am Kreuzaltar
Zum Opfer dar!

Während der Chor sich entfernt, hebt sich der Vorhang. Die beiden Kreuze der Schächer sind bereits auf-

gerichtet und diese, die Arme hinterwärts gebunden, schon an den Kreuzen befestigt. Auch Jesus ist schon an dem Kreuze befestigt, d. h. an dasselbe genagelt, aber es liegt noch am Boden, das Kopfende, dem Hintergrunde der Bühne zugewendet, etwas höher als die Füße. Pilatus schickt die bekannte Ueberschrift J. N. R. J. (Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum), den Priestern ein Aergerniß, aber des Pilatus Erklärung lautet: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“. Eine Menge Menschen, Volk, Soldaten, Priester bewegen sich um die Kreuze und zwischen den Kreuzen her, wieder Kaiphas vor allen andern beweglich und geschäftig. Nun wird das Kreuz, an welches Jesus geheftet ist, aufgerichtet und im Boden festgekeilt; unter demselben sammeln sich Johannes, die Hände ringend, Magdalena, mit aufgelöstem Haar am Kreuzesstamme knieend und denselben umfassend, Maria, von anderen Frauen unterstützt, und in Klagen ausbrechend. Die weitere Handlung stellt wieder genau das dar, was uns die Evangelien berichten: Spott und Hohn der Untenstehenden (wobei die Worte des scheußlichen Kaiphas, dem Jesu Sterben nicht schnell genug geht, die Worte „Er hat immer noch Kräfte“, sich besonders hervorheben), die sieben Worte Jesu, das Kleidervertheilen durch die Kriegsknechte.

Wie Jesus stirbt, erhebt sich ein starkes Rollen aus der Tiefe — Alle schaudern zusammen — ein Tempeldiener stürzt herein: „Der Vorhang des Tempels sei mitten durch gerissen“. Die bestürzten Priester, die Spötter unter dem Volk und dieses selbst, Einer nach dem Andern, entfernen sich. Nur die Weiber und Johannes bleiben, sowie die Kriegsknechte, die auf angesetzten Leitern an den Kreuzen emporsteigen, den beiden noch

lebenden Schächern mit großen Keulen die Glieder und die Brust zerschlagen und darauf die Leichname einfach auf die Schultern nehmen und hinter die Coulissen schleppen, während der Hauptmann mit einem Lanzenstich Jesu Seite öffnet, aus welcher Blut herausfließt. Mittlerweile ist von Pilatus die Erlaubniß eingelaufen, Jesu Leichnam abzunehmen und zu begraben. Joseph von Arimathia und Nicodemus, von einigen Freunden unterstützt, entledigen sich dieses Geschäftes, indem sie den Gekreuzigten mittelst eines langen von hinten über den Querbalken des Kreuzes unter Jesu Arme durchgeschlungenen weißen Linnens vom Kreuze herablassen, und vorerst ihn auf eine weiße Leinwand legen, doch so, daß sein Haupt in seiner Mutter Schooß ruht, und darauf ihn in das hinter dem Kreuz befindliche Grab bringen.

17. Vorstellung.

Auferstehung.

a. Vorbild. Der Chor erscheint wieder in seinen bunten Gewändern. Der Ostertag ist angebrochen.

Chor:

Liebe! Liebe! In dem Blute
Kämpftest Du mit Gottesmuthe
Deinen großen Kampf hinaus.
Liebe, du gabst selbst das Leben
Für uns Sünder willig hin:
Stets soll uns vor Augen schweben
Deiner Liebe hoher Sinn.
Ruhe sanft nun, heil'ge Hülle,
In des Felsengrabes Stille
Von den heißen Leiden aus!

Ruhe sanft im Schooß der Erde,
Bis Du wirst verkläret sein;
Der Verwesung Moder werde
Nie dein heiliges Gebein!

Der gehobene Vorhang läßt das Meer, sowie den ungeheuren Rachen eines Walfisches (und diesen selbst verkürzt) erkennen. Jonas tritt aus seinem Rachen ans Land.

Chor:

Wie Jonas in des Fisches Bauche,
So ruhet in der Erde Schooß
Des Menschen Sohn. — Mit einem Hauche
Reißt Bande er und Siegel los.
Triumph, Triumph! Er wird erstehn
Wie Jonas aus des Fisches Bauch,
So wird der Sohn des Menschen auch
Neu lebend aus dem Grabe gehn.

Der während der letzten Worte gefallene Vorhang öffnet sich sogleich wieder und zeigt das rothe Meer. Moses steht mit den Israeliten bereits in der Ferne am andern Ufer, Pharao und seine Kriegsleute sind eben in die Furt des Meeres getreten und die Wogen gerade im Begriff, über ihnen zusammenzubrechen.

Chor:

Groß ist der Herr, groß seine Güte!
Er nahm sich seines Volkes an,
Er führte durch der Wogen Mitte
Einst Israel auf trockner Bahn. (Vorhang fällt.)
Triumph! der todt war, wird, erstehn,
Ihn decket nicht des Todes Nacht,
Neu lebend wird aus eigner Macht
Der Sieger aus dem Grabe gehen.

b. Handlung. Die Scene zeigt im Hintergrunde das Grab; die Wächter liegen zerstreut umher, erst noch mit einander redend, dann schlafen sie ein. Plötzlich erhebt

sich ein Getöse, des Grabes Thür stürzt nach vorn und vor einem transparenten Goldhintergrunde steigt Christus empor, verschwindet aber sogleich wieder hinter dem Felsen. Die Wächter fliehen erschrocken, dagegen kommen die Weiber des Evangeliums und ein Engel theilt ihnen mit, was geschehen. Auch Petrus und Johannes suchen den Herrn. Darauf erscheint Jesus noch der zurückgebliebenen Maria Magdalena — die bekannte Scene, da sie ihn für den Gärtner hält, und die bekannte Unterredung. Daran reiht sich dann, nachdem der Vorhang gefallen, das letzte Auftreten des Chors und das Schlußbild.

Chor:

Halleluja!
Ueberwunden, überwunden
Hat der Held der Feinde Macht:
Er, er schlummerte nur Stunden
In der düstern Grabesnacht.
Singet ihm in heilgen Psalmen,
Streuet ihm des Sieges Palmen,
Auferstanden ist der Herr!
Jauchzet ihm, ihr Himmel zu,
Sing dem Sieger, Erde, du,
Halleluja, Dir Erstandner!

Der Vorhang hebt sich und man erblickt Christus mit segnend ausgebreiteten Armen in einer Wolke stehend, anbetende Gruppen um ihn her, die Feinde (Pilatus, Priester, Tempelkrämer) überwunden am Boden liegend. Christus wird aufgehoben und verschwindet in den Wolken des Himmels.

Chor:

Preis ihm, dem Todesüberwinder,
Der einst verdammt auf Golgatha!
Preis ihm, dem Heiligen der Sünder,
Der für uns starb auf Golgatha!

Bringt Lob und Preis dem Höchsten dar,
Dem Lamme, das getödtet war!
Halleluja!
Das siegreich aus dem Grab hervor
Sich hebet im Triumph empor!
Halleluja! Halleluja!
Ja laßt des Bundes Harfe klingen,
Daß Freude durch die Seele bebt.
Laßt uns dem Sieger Kronen bringen,
Der auferstand und ewig lebt.
Bringt Lob und Preis u. s. w.
Preis Dir, der am Sühnaltar
Für uns gab sein Leben dar;
Du hast uns erkaufet Dir —
Dir nur leben, sterben wir!
Lobsinget alle Himmelsheere:
Dem Herrn sei Ruhm und Herrlichkeit!
Anbetung, Macht und Kraft und Ehre,
Von Ewigkeit zu Ewigkeit!

— — — Das Spiel ist zu Ende — nein, wir dürfen nicht sagen „das Spiel“; denn war es uns schon gleich nach dem Vorspiel unmöglich, zu denken wir seien gekommen, um ein Schauspiel zu sehen; hatten wir schon damals das Gefühl „wir werden einen Gottesdienst feiern helfen“, so wissen wir nun: wir haben wirklich einem Gottesdienst angewohnt. Zwar wir haben die Bühne noch vor uns, eben erst sind die verkleideten Menschen, die verschiedene Rollen dargestellt haben, abgetreten, das Orchester packt seine Instrumente und Noten zusammen, die Männer haben ihre Hüte aufgesetzt und männiglich drängt nach den Ausgängen der verschiedenen Räume —

Alles wie nach Beendigung eines Schauspiels oder einer Oper — und doch wieder ganz anders: es war eben doch kein Theaterstück, welches uns volle zehn Stunden an unsere Plätze fesselte, wir haben nicht das eigenthümliche Gefühl des Unbefriedigtseins, welches nach dem Anwohnen selbst eines ernsten und classischen Theaterstücks seltsamer Weise fast immer der Zuhörer sich bemächtigt, sondern vielmehr das Gefühl völliger Befriedigung — es war eben ein Gottesdienst. Wo in aller Welt wäre es auch einer eigentlichen Theatervorstellung möglich, ein Publicum und ein so gemischtes Publicum von 6000 Menschen nur halb so lange zu fesseln? Die begeistertsten Verehrer der Wagnerschen Musik klagen über das eine, was zu bedauern sei, daß nämlich Wagners Opern durch ihre Länge so sehr ermüden — und doch sind in den Theatern bequeme Sitze und die Zwischenacte gewähren doch immerhin einige Erholung oder doch ein Ausruhen. Und wir sitzen zehn Stunden auf harten Bänken ohne Lehnen, mehr als die Hälfte der Zuschauer ohne Schutz gegen die brennende Sonne, und wir alle vergessen es, daß wir unbequem sitzen, vergessen, daß wir Hunger und Durst haben, bemerken es nicht, wenn die Sonne auf uns niederbrennt und sich endlich stark gegen Westen neigt: so sehr, so vollständig sind wir alle in Anspruch genommen; schweigend, aber sehend und hörend, beten wir alle an, wie die heilige Geschichte an unsern Augen und Ohren vorübergeht und mit Gewalt in die Herzen greift. Ja, es war Gottesdienst — und was für ein Gottesdienst! Befriedigt in tiefinnerster Seele, die edelste Sehnsucht gestillt, Frieden im Gemüthe, ziehen die Zuschauer hinaus, sie haben Alles gefunden, was sie gesucht haben. Zwar wird man einwenden, wir schilderten hiermit eben nur

den Eindruck, den wir von dem Passionsspiele gehabt hätten und Andere würden anders urtheilen. Darauf erwidern wir: wir können natürlich nicht behaupten, daß, buchstäblich verstanden, gar Niemand dagewesen sei, der anders gefühlt und gedacht habe, aber wir waren, als das Spiel vorüber war, nicht taub für das, was Andere sprachen; wir haben selbst mit vielen und uns ganz fremden Menschen gesprochen, nicht einen haben wir gefunden, der einen andern Eindruck gehabt hätte als wir, und wir möchten behaupten: derer, die nicht im innersten Mark erschüttert waren, oder derer, die noch im Stande gewesen wären, des Christenglaubens zu spotten und seine Heiligthümer mit vornehmen Witzen zu besudeln, derer gab es unter jenen 6000, von denen wir reden, keine zwanzig.

Um so natürlicher ist die Frage: was für eine Bewandtniß hat es denn mit dem Oberammergauer Passionsspiele und wie ist es denn überhaupt möglich, daß ein solcher Eindruck hervorgebracht wird?

Diese Frage und andere Fragen, welche sich gewöhnlich und naturgemäß mit ihnen verbinden, möchten wir auf den folgenden Blättern beantworten — aber dazu müssen wir etwas weiter ausholen.

Zweiter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Das im Vorhergehenden geschilderte Oberammergauer Passionsspiel ist nicht eine isolirte Erscheinung, sondern als eine der Früchte anzusehen, welche das Culturleben einer vergangenen Zeit in reicher Menge aufzuweisen hatte; und nicht sowohl das ist merkwürdig, daß jenes Spiel überhaupt vorhanden ist, als vielmehr daß es noch vorhanden ist, während alle jene andern mit ihm zu gleicher Zeit am Entwickelungsbaume der Europäischen Culturvölkerfamilie reifgewordenen Früchte gleicher Art längst als überreif abgefallen und verkommen sind. Das Oberammergauer Passionsspiel ist daher auch nur aus seiner Stellung in der Entwickelung der geistlichen Schauspiele überhaupt zu verstehen. Es ist mithin nothwendig, auf die geistlichen Schauspiele überhaupt einen Blick zu werfen und sowohl nach ihrem Ursprung, als auch ihrer Entwickelung und Ausbildung und endlichem Schicksal zu fragen. Das ist allerdings nicht so ganz in der Schnelligkeit abzumachen, denn auch nur das Nothwendigste zur Geschichte der

geistlichen Schauspiele beibringen, heißt eigentlich nichts anders als den ersten Theil der Geschichte des Dramas, der Schauspielkunst, ja wenn man will des Theaters erzählen: geistliches Schauspiel, Drama, Schauspielkunst, Theater — das sind alles ganz nah mit einander verwandte Dinge, sind nur verschiedene Stufen oder verschiedene Phasen der Culturentwickelung, ja wir dürfen schon hier die auf den ersten Blick allerdings barock erscheinende Behauptung aussprechen, daß Kirche und Theater nicht nur viel näher verwandt sind, als man glaubt, daß nicht nur viele Beziehungen hinüber und herüber reichen, sondern daß beide ursprünglich auf demselben Boden stehen, während die gewöhnliche Anschauung die ist, daß Theater und Kirche in einem Verhältniß zu einander stünden, wie etwa zwei Antipoden. Wir werden später mehrfach Veranlassung haben, diese Frage zu berühren; schon gleich werden wir sehen, wie die Betrachtung der dramatischen Behandlung unter dem Gesichtspunkte als allgemeinen Kunsttriebes uns erst auf religiösen, dann auf kirchlichen Boden stellt.

Der Trieb zu dramatischer Darstellung ist die erste Aeußerung des Kunsttriebes, wie wir das an den ersten Thätigkeiten des zu selbstständiger Entwickelung gelangenden Kindes wahrnehmen: das Kind ahmt dramatisch nach, es spielt Schule, es spielt Soldaten u. s. w., damit aber eben zeigt es, daß dieser Trieb, der Kunsttrieb überhaupt, im Menschen liegt, nicht etwa nur in einzelnen Völkern. Das Gebiet aber, auf welchem im Volksleben dieser Trieb am ehesten, am natürlichsten zur Geltung kommt, ist das religöse; symbolische Geberden, liturgische Wechselreden oder Gesänge bilden den ursprünglichen Gottesdienst, aus welchen symbolisch-dramatischen Liturgieen bei

allen Völkern das Drama hervorgegangen ist.[1]) Dergleichen dramatische Elemente hat man bekanntlich sogar im alten Judenthum, welches doch sonst jeder eigentlich dramatischen Kunst entschieden abhold ist,[2]) finden wollen und sogar gemeint, von hier aus sei die dramatische Behandlung auf andere Völker, besonders auf die Griechen, übergegangen, eine Meinung, welche Luther in der Vorrede zum Buche Tobias unterstützte, und welche in Davids reichem Tempeldienst, in den Wechselgesängen mancher Psalmen, in Davids Tanzen vor der Bundeslade, sowie in der behaupteten früheren dramatischen Form der Bücher Hiob, Judith,[3]) Tobias, Esther und des Hohenliedes einen Halt suchte. Bei den Indern, Persern, Chinesen sind religiös-dramatische Elemente als Anfänge des Dramas nachzuweisen, am bestimmtesten ist aber bei dem eigentlich antiken, bei dem griechischen Drama, der religiöse Ursprung zu erkennen. Es ist kein Zweifel, daß die griechische Tragödie aus der gottesdienstlichen Festfeier, die zu Ehren des Gottes Dionysos (Bacchus) veranstaltet wurde, hervorgegangen ist; Aristoteles sagt's ausdrücklich, die Tragödie habe von den Vorsängern des Dithyrambus, eines zu Ehren des Dionysos gesungenen Liedes, ihren Ursprung;[4]) auch der Name „Tragödie", d. i. Bocksgesang (τράγος = Bock) weist auf religiöse Feste hin, sofern anzunehmen ist, daß die Sänger der Dithyramben, um den geopferten Bock tanzend,

---

[1]) Vgl. Devrient, Geschichte der Schauspielkunst I S. 4.

[2]) Vgl. Alt, Theater und Kirche 298 ff.

[3]) In der Vorrede zum Buche Judith sagt Luther: „Und mag sein, daß sie solche Gedichte gespielt haben, wie man bei uns die Passion spielet und andere heilige Geschichten, damit sie ihr Volk und die Jugend lehreten."

[4]) Vgl. Alt a. a. O. 60.

jene Lieder sangen. Genug, es darf als feststehend angesehen werden, daß die Ursprünge der dramatischen Kunst auf religiösem Boden zu suchen sind.

Allein eben so feststehend ist, daß sie, je länger je mehr, sich von diesem Urboden, welchem sie entsprossen war, loslöste und selbstständig wurde. Die bloße Nennung der Namen eines Aeschylos († 456), Sophokles († 406), Euripides († 407), Aristophanes († nach 388) erinnert uns, daß wir uns mit diesen Männern nicht mehr auf religionsgeschichtlichem, sondern auf culturgeschichtlichem Gebiete befinden — sie bezeichnen bereits die culturgeschichtliche Höhe, welche die dramatische Kunst in verhältnismäßig kurzer Zeit bei den Griechen, genauer bei den Athenienfern, zu erringen wußte, sie erinnert aber auch an den Verfall, der nach jenen Männern eintrat. War es zuerst der dorische Geist, der nach dem peloponnesischen Kriege die Muse der Kunst, insbesondere der dramatischen Dichtung, verstimmte, und ihr durch gebotene große Vorsicht bezüglich der Anspielung auf politische Ereignisse und Persönlichkeiten enge Grenzen zog, so daß sie anfangen mußte, ihre Stoffe dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben zu entnehmen, so war es später die Despotie eines Alexanders des Großen, die statt Aeschyleischer und Sophokleischer Tragödien glänzende Arrangements, reizende Frauengestalten, kunstreiche Tänze und andere geschmackvolle Kunstproductionen, welche die Schaulust befriedigten, vorzog, und mit dem Alexandrinischen Zeitalter beginnt eigentlich schon jener theatralische Prunk, den die Scheu vor dem freien Worte erfunden hatte, um die durch sein Verschwinden verursachte Lücke wieder auszufüllen,[1]) und

[1]) Vgl. Alt a. a. O. 9.

genau genommen hatten weder die Betrachtungen eines Plato, der die theatralische Vorstellung des Dramas für verwerflich hielt, noch die Kunstregeln eines Aristoteles, der sie hochschätzte, noch Grund und Boden unter sich, auf welchem sie standen, sofern das (griechische) Drama aufgehört hatte zu sein.

Aber Griechenland selbst hatte ja um jene Zeit aufgehört zu sein, was es einst gewesen war, nämlich der Culturculminationspunkt: es hatte diesen bis dahin wie ein Privilegium ihm bewahrten Beruf an das Römische Volk abgetreten — nur schade, daß diesem gerade das fehlte, was auch den Griechen verloren gegangen war. Jener ideale Zug der Kunst, der in Alt-Griechenland lebte, — den Römern fehlte er. Gleichwohl wußten diese sehr wohl zu schätzen, was in Griechenland zu finden war, oder genauer zu reden, was dort einmal zu Hause gewesen war, eben die feine Bildung der Kunst und den Beruf zur Kunst, und der vornehme Römer mußte, um seinen Bürgerstolz, der die Bildung nicht gering schätzte, zu befriedigen, sich begnügen, griechisch zu sprechen und — griechische Sklaven zu kaufen, die ihm — nicht mehr griechische Kunst boten, sondern Kunststücke vormachen mußten. Es ist bezeichnend genug, daß die Römer, die man doch als das Europäische Culturvolk im besonderen Sinne, als das — fast möchte man sagen — Salz der Europäischen Bildung ansieht und in der That ansehen muß, es zu keinem Drama, wenigstens zu keiner wahren Tragödie gebracht haben; denn abgesehen von dem, was griechische Nachahmungen sind, so haben doch die Tragödien eines Seneca einen mehr als zweifelhaften Kunstwerth und die beiden andern viel genannten römischen Theaterdichter, Plautus und Terenz, haben eben keine Tragödien,

sondern Comödien geschrieben. Was aber noch weit mehr in die Wagschale zur ungünstigen Beurtheilung der Römer fällt, ist, daß, statt jenes feinern Kunstgeschmacks der Griechen, der Geschmack an Mimen, Pantomimen und Gladiatorenspielen im höchsten Grade Geltung gewann. Jene erstern, die Mimen, hatten noch in sofern einen Vorzug vor den beiden andern, als sie Monologe und Dialoge in dem sonst stummen Spiel gestatteten; die Pantomimen aber und Gladiatorenspiele waren offenbar nichts anderes als ein gemeiner Sinnenkitzel, jene wollüstiger, diese blutdürstiger Art. Wie weit es mit den Pantomimen, bei welchen später auch Sklavinnen verwendet wurden, in dieser Beziehung getrieben wurde, zeigt die unten angeführte Stelle des Valerius Maximus.[1]) Allerdings sollen nach einer Bemerkung des Livius im Jahre 361, um eine furchtbare Pest zu bannen, Schauspieler (ludiones) aus dem benachbarten Etrurien geholt worden sein; allein die religiöse Bedeutung dieser Ludionentänze war auch schon wieder vergessen, sobald die Krankheit aufgehört hatte und es blieb eben nur der Tanz ohne religiöse Reminiscenz. Denkt man ferner daran, daß die Schauspieler (histriones) sogut wie die Theaterdichter fast sämmtlich dem unglücklichen Stande der Sklaven angehörten, daß es eben deshalb, außer in den Atellanen,

---

[1]) Val. Max. II 10. 8. Eodem (Porc. Catone) Ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante, populus, ut Mimae nudarentur, postulare erubuit: quod cum ex Favonio amicissimo sibi una sedente cognovisset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret: quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus, priscum morem jocorum in scenam revocavit, confessus plus se majestatis uni tribuere, quam universo sibi vindicare.

die mehr Spiele ausgelassenen Scherzes und liederlicher Streiche vornehmer junger Herren waren, für einen Schimpf galt, auf der Bühne aufzutreten, daß die (Sklaven-) Schauspieler nach Beendigung des Stückes wegen irgend welcher Fehler ausgepeitscht wurden,[1]) sogar von Polizei wegen, daß Possenreißereien und Zoten immer unentbehrlicher wurden, um die Gunst des Publicums zu erlangen, so muß man doch gewiß nothwendig zu dem Urtheile kommen: Die dramatische Kunst bezw. das Theater war himmelweit unter das Niveau des Grundes gesunken, von welchem es ausgegangen war.

Diese Zeit aber war es, in welcher das Christenthum in die Welt trat, das Christenthum mit seiner ernsten Weltanschauung, mit seiner offen ausgesprochenen Sehnsucht nach dem Himmel. Was mußten die ersten Christen von dem Theater halten? Die ersten Christen waren Juden gewesen, und die Anschauung, die sie als Juden von den dramatischen Darstellungen hatten, durften sie, weil sie dem christlichen Wesen nicht widersprachen, auch mit in ihren neuen Christenstand hinüber nehmen. Diese gieng aber dahin, wie wir schon angedeutet haben, trotz aller dramatischen Elemente, die bei den Juden zu Hause waren, trotz Tanz, Chor- und Wechselgesängen und Instrumentalmusik, daß eine eigentlich dramatische Handlung zu verabscheuen sei und ohne Zweifel auf Grund des ersten Gebotes: „Du sollst dir kein Bildniß noch irgend

[1]) Plautus, Cistellaria, Actus V. Caterva:
Ne exspectetis, spectatores, dum illi huc ad vos exeant.
Nemo exibit: omnes intus conficient negotium.
Ubi id erit factum, ornamenta ponent; postidea loci,
Qui deliquit, vapulabit; qui non deliquit, bibet.
Nunc, quod ad vos, spectatores, reliquum relinquitur:
More majorum date plausum postrema in Comoedia.

ein Gleichniß machen", wie denn die Juden auch die plastischen Künste, Malerei und Skulptur, verabscheuten — eine Nachahmung des Menschen, des Ebenbildes Gottes, war ihnen consequenter Weise immerhin schon eine Nachahmung Gottes. Solche Ansichten also brachten die ersten Christen als Judenchristen mit in ihr Christenthum; dazu kam nun das weitere Bedenken, welches sich aus dem damaligen Zustande des Theaters ergab. Von den unzüchtigen Pantomimen und Histrionenspielen mußte das christlich-sittliche Anstandsgefühl sich abgestoßen fühlen; die blutigen Gladiatorenspiele zeigten ihnen Menschen, welche auch nach dem Bilde Gottes geschaffen, ihres Gleichen waren, und deren einige immer, durch minderes Glück oder Geschick dem Tode verfallen, gerade in ihren letzten Augenblicken die Beifallsbezeugungen des Volkes für die vernehmen mußten, die ihnen soeben den Todesstoß versetzt hatten. Diese Gefühllosigkeit, diese Grausamkeit, diese thierische Rohheit, die den Christen hier entgegentrat, war mehr, als daß es ihnen, ganz abgesehen von den Deductionen eines Plato, die ja ein Aristoteles möglicherweise wieder entkräftete, möglich gewesen wäre, über die theatralischen Vorstellungen etwas anderes, als ein verdammendes Urtheil zu sprechen, und so sehen wir denn in der That, daß nicht nur Einzelne, etwa besonders strenge Christen, sondern z. B. alle hervorragenden Kirchenväter, nicht minder alle Concile, welche die Sache zur Berathung zogen, ja sogar — seit Constantin dem Großen — die Gesetzgebung gegen die Schauspielkunst als eine professio inhonesta eifern, und daß die Kirche sich dem Theater unter der Formel eines „Entweder-Oder" gegenüberstellt: entweder wird der Schauspieler ein Christ, aber dann darf er nicht mehr Schauspieler bleiben, — oder er bleibt Schauspieler, aber dann

kann er nicht Christ werden; und sobald der Christ gewordene Schauspieler seinem ehemaligen Gewerbe sich wieder zuwendet, hört damit von selber die Gemeinschaft zwischen ihm und der Kirche auf.

Wie ist es nun unter solchen Umständen möglich gewesen, daß ein christliches Drama entstehen konnte? Die Antwort auf diese allerdings berechtigte Frage gibt einerseits die innere Bedeutung des Christenthums, andererseits die Entwickelung des Gottesdienstes. Als das Christenthum in die Welt eintrat, begegnete es einem in allen Völkern mächtig gewordenen Zuge der Sehnsucht nach einem Neuen; — nach einem Neuen, welches sowohl Judenthum wie Heidenthum längst gesucht und geahnt hatten, ohne doch sich dessen, des sie bedurften und wonach sie sich sehnten, klar bewußt zu sein. Allerdings stand Israel mit dieser Sehnsucht auf einem ganz anderen Boden als das Heidenthum. Israel wußte, woher ihm sein Heil kommen mußte, es hatte die bestimmte Verheißung und durfte nur auf die Erfüllung derselben warten. Es war im Besitze der göttlichen Wahrheit, und hielt fest an derselben. Aber sein Monotheismus war so streng und starr, daß es dem Gebiete des Sinnlichen gar keine Berechtigung zugestand, und in der heidnischen Kunst, welche durch ihre Götterbilder das Geistige in das Sinnliche zog, nichts als Frevel, Entweihung, Gotteslästerung erkannte; Israel mußte hiernach die Kunst, die ja zwischen dem Gebiete des Geistes und des Sinnlichen vermitteln will, verachten. Israel hatte die Wahrheit, aber es hatte sie auf Kosten der Rechte der menschlichen Natur, Rechte, welche doch unter einem höheren Gesichtspunkt auch als göttliche Rechte anzusehen sind.[1]) Die unbestimmte Sehn-

[1]) Vgl. Alt a. a. O. 307.

sucht nach der Wiedervereinigung des Menschen mit Gott gieng auch durch die Heidenwelt; die Göttersagen, das Erscheinen der Götter auf Erden in menschlicher Gestalt, der Cultus des Dionysos, der ein Sohn des höchsten Gottes und einer menschlichen Mutter ist, sind nichts anderes als Beweise jener Sehnsucht; und der schon früh dem Heidenthum innewohnende Drang, durch die Gaben des Dionysos sich der Sinnenwelt zu entreißen und, wenn auch nur auf kurze Zeit, in die Sphären einer übersinnlichen Begeisterung zu gelangen und durch die Kunst wieder von dieser Begeisterung wenigstens Etwas in das irdische oder sinnliche Leben zu retten, dieser Drang weist eben nur auf jenes Suchen der Heidenwelt hin. „Unwillkührlich wird man nun, wenn es anders damit seine Richtigkeit hat, daß der Dionysoscultus durch die Kadmoscolonie um 1500 v. Chr. nach Griechenland kam, an das ungefähr um eben diese Zeit dem Volke Israel gegebene Mosaische Gesetz erinnert, so daß sich demnach die Gottheit gleichzeitig nach beiden Seiten hin, dem Judenthum in seiner Heiligkeit, als das über alles Sinnliche hocherhabene Wesen, dem Heidenthum in seiner Herrlichkeit, als der auch die Sphäre der Sinnlichkeit durchdringende und die irdische Natur verklärende Gott offenbart hat.“[1]) Wie aber Israel die göttliche Wahrheit auf Kosten der Rechte der sinnlichen Natur festhielt, so hielt das Heidenthum das sinnlich Schöne, die Kunst, auf Kosten der Wahrheit fest. Beide hatten in Etwas Recht, beide hatten in Etwas Unrecht; und wir müssen allerdings sagen: auf Seiten Israels war das Recht größer und das Unrecht geringer, aber es mußte eben jenes

[1]) Alt a. a. O. 307.

„Neue“ kommen, wenn der geschichtlich gewordene und also gewiß auch göttlich gewollte Gegensatz versöhnt werden sollte.

Und es kam. Gott in die Geschichte der Menschheit unmittelbar eingreifend durch die Thatsache der Menschwerdung Gottes im Fleisch — das ist das „Neue“, welches nun dem Judenthum wie dem Heidenthum offenbar werden sollte und mußte als höchstes und letztes Ziel der Menschheit, als Befriedigung jener Sehnsucht: Das Christenthum, sein Dogma vom Gottmenschen ist die Versöhnung zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen der göttlichen Wahrheit des Judenthums und der unbewußt nach Gott hindrängenden Kunst des Heidenthums. So gewiß aber, als das Christenthum, als der christliche Glaube nicht nur Wahrheit enthält, sondern Wahrheit ist (auf Seiten des Judenthums das größere Recht, sagten wir, „das Heil kommt von den Juden“ Joh. IV, 22.), so gewiß hat auch die Kunst ihre Berechtigung im Christenthum,[1]) aber sie muß christliche Kunst werden und der göttlichen Wahrheit dienen (auf Seiten des Heidenthums, sagten wir, das geringere Recht) — — somit ist aber zunächst die Möglichkeit der christlichen dramatischen Kunst gegeben.

Hierzu kommt nun die geschichtlich gewordene Wirklichkeit dieser Möglichkeit, nämlich die Entwickelung des Gottesdienstes.

Nachdem der Gottmensch von der Erde verschwunden war und die Apostel seinen Befehl, das Evangelium aller Creatur zu predigen, begonnen hatten auszuführen, mußte

---

[1]) Vgl. Hase a. a. O. S. 301. Das Christenthum ist keine barbarische Religion, sondern vereinbar mit der höchsten menschlichen Bildung, auf die es hinweist.

ja eben dieses Predigen ihre Hauptthätigkeit sein; als dann Gemeinden hin und her sich bildeten und zu gottesdienstlicher Feier sich versammelten, mußte wieder die Predigt einen Haupttheil dieses Gottesdienstes ausmachen. (Tit. I, 9; 2. Tim. IV, 2. 3.) Aber eben auch nur einen Haupttheil, ein anderer Haupttheil und eben das specifisch Christliche war die Feier des h. Abendmahles. Es ist bekannt, welch ungeheures Gewicht die erste christliche Kirche, und mit Recht, auf das Abendmahl legte, wie sie keinen Gottesdienst ohne Abendmahl, ohne die erneute Vereinigung mit dem Heilande feiern zu können glaubte, und wie sie diese Handlung so heilig hielt, daß diejenigen, welche noch auf einer Vorstufe, in einer Probezeit standen und zum Abendmahl noch nicht zugelassen wurden (Katechumenen), auch nicht einmal anwesend sein durften und vorher mit dem „Missa ecclesia est" entlassen wurden — daher bekanntlich der Ausdruck: „Messe". In der nun erst, nach Entlassung der Katechumenen folgenden Abendmahlsfeier war also der Culminationspunkt des Gottesdienstes geboten. Da es sich hier aber um Spendung von leiblichen Gaben, Brod und Wein handelte — das Brod mußte genommen, gebrochen und vertheilt, ebenso der Kelch mußte genommen und herumgereicht werden, dazu mußten doch auch die Einsetzungsworte gesprochen werden (wie natürlich war es nicht, auch Gebete dazu zu sprechen, Gesänge einzuschieben!) — so war bereits hierdurch ein dramatisches Element in den Gottesdienst gebracht. Ferner, wie konnten die Christen Abendmahl feiern, ohne der himmlischen Segnungen zu gedenken, die ihnen dadurch geboten waren, und wie konnten sie dieser sich erfreuen, ohne an die tiefe Gesunkenheit des Menschen zu denken, ehe Christus erschienen war. So boten sich

von dem Höhenpunkte der Abendmahlsfeier genug Veranlassungen dar, weitere Elemente, die sich dann dramatisch in das Ganze fügen mußten, herbeizuziehen, ein Sündenbekenntniß (Confessio), eine Bitte um Vergebung (Kyrie eleison), eine Gnadenversicherung, eine Lobpreisung (Gloria) ein Glaubensbekenntniß (Confessio fidei); endlich wie natürlich war es, diesen dramatisch in die gottesdienstliche Feier gebrachten Momenten andere Handlungen symbolischer Art an die Seite zu stellen, den in der Kirche gebotenen Raum symbolisch und dramatisch zu verwenden — genug, alles das zusammengefaßt, so läßt sich unschwer erkennen, wie die gottesdienstliche Feier in eine symbolisch-dramatische Liturgie hineingedrängt wurde, oder wie sie bereits anfieng, ein symbolisch-liturgisches Drama darzustellen. Nun kamen aber noch zwei Umstände hinzu: einmal der, daß die ersten Nationen, welche dem Christenthum Eingang gestatteten, orientalische waren, die wegen ihrer lebendigen, mehr aufgeregten Art durch bildlich dramatische Vorstellung viel leichter von dem, um was es sich handelte, in Kenntnis gesetzt, viel leichter in den Grundlehren des christlichen Glaubens unterrichtet werden konnten, als durch das einfache Wort der Erzählung oder der Predigt, und sodann der, daß Völker, die an den sinnlichen Cultus des Heidenthums gewöhnt waren, nothwendig eine Art Mißstimmung empfinden mußten, wenn sie, in die christliche Kirche getreten, nun mit einem Schlage alles das verloren geben mußten, was sie bis dahin besessen hatten, und nun plötzlich auf einem rein geistigen Gebiete sich bewegen sollten, Menschen, die doch die durch das Christenthum bezweckte Verinnerlichung des Sünders und sein Sichhingeben in die göttliche Gnade keineswegs schon begriffen haben konnten — und diese beiden Umstände waren es, die die dramatische

Anordnung des Gottesdienstes nicht nur zu rechtfertigen, sondern sogar gebieterisch zu fordern schienen — hatten doch eben die zum Christenthum sich bekehrenden Heiden von einem höheren, wenn auch ihnen unbewußten Standpunkte aus, ein gewisses Recht, zu fordern, daß sie, was sie aufgeben mußten, reiner, edler, wahrer, schöner, vergeistigt wiederfänden. So entstand denn jene zwölfstündige Urliturgie, die in den Kirchen Palästinas und Syriens geübt wurde, und in welcher die Liturgieen aller christlichen Gottesdienste ihren Ursprung haben, jener Urgottesdienst, der um zwölf Uhr Nachts begann und durch mancherlei symbolische Acte in einem ersten Theile Schöpfung, Sündenfall, Sehnsucht nach göttlicher Hülfe und Verheißung derselben, dann im zweiten Theil die Geburt Christi darstellte, worauf Lectionen und Predigt folgte, und im dritten Theil endlich mit der Feier des Abendmahles um zwölf Uhr Mittags ihren Schluß fand.

Diese zwölfstündige Urliturgie war natürlich zu lang, als daß sie überall hätte Eingang finden können; man beschränkte sie also erst auf sechs, dann auf zwei Stunden, dann auf den Zeitraum, den heute noch der katholische Meßgottesdienst erfordert. Aber auf der andern Seite verlangten die christlichen Feste doch wieder eine besondere Berücksichtigung, und wie billig ließen sich die Gläubigen durch sie gern in Anspruch nehmen. Besonders legte das Osterfest eine dramatische Behandlung nahe; diese aber mußte wieder auf die Passion des Herrn zurückgreifen. Wenn nun inzwischen die sonntägliche Laiencommunion aufgehört hatte und der Priestercommunion gewichen war, so wurde das Laienelement wieder durch die Wechselgesänge, Antiphonien und Responsorien hereingezogen, zugleich aber sonderte sich die eigentlich dramatische Handlung

mehr und mehr zu einem von den Geistlichen aufgeführten Schauspiel ab, und weiter konnten nun um so mehr wieder einzelne Stoffe, eben die, welche die christlichen Feste darboten, der dramatischen Behandlung dienstbar gemacht werden; so feierte man in dramatischer Aufführung die Geburt Christi, das Fest der unschuldigen Kindlein, das Dreikönigsfest, besonders aber, wie erwähnt, das Osterfest mit der Passion. — Es ist klar, daß von hier aus zu den ausgebildeten geistlichen Spielen des Mittelalters, zu den Mysterien, die bereits im elften Jahrhundert in Deutschland, England, Frankreich, Italien und Spanien sich finden, nur noch ein kleiner Schritt war.

Doch ehe wir diesen Schritt machen, müssen wir noch auf den Zustand unseres deutschen Vaterlandes einen besonderen Blick werfen. Was wir vorhin gesagt haben, galt zumeist, besonders wie es sich um die Anfänge der christlichen Kirche handelte, von der orientalischen Kirche, wiewohl natürlich Manches von dem Gesagten auch für Deutschland gilt. Aber wichtig genug ist, um es noch besonders hervorzuheben, daß in Deutschland die Kirche nicht, wie im Orient, erst die ungezügelte Theaterlust und das unwiderstehliche Verlangen nach sinnlichen Schauspielen überwinden und zu dem Zwecke eben an die Stelle des heidnisch-sinnlichen Cultus einen christlich-dramatischen Cultus setzen mußte. Dramatische Anfänge waren ohne Zweifel auch in Deutschland bereits vorhanden gewesen, die alten Waffentänze, von denen Tacitus berichtet, waren ja nichts anderes, und an mimischen Darstellungen bei Opfern, bei den Festen der Götter und Leichenschmäusen, an Aufzügen in Vermummungen hat es gewiß bei solchen Gelegenheiten nicht gefehlt; aber das so tief gesunkene

Römische Theater, das im Nachbarlande Frankreich bald Wurzeln schlug und sich von den Römischen Niederlassungen am Rhein aus gewiß auch den Deutschen vielfach aufgedrungen hat, konnte keinen Einfluß gewinnen; die Deutschen haßten die Römer und ihre Weise, nahmen deshalb von ihnen auch die Bildung nicht an, die sie sich hätten aneignen können, blieben daher allerdings ungebildet, aber auch unverdorben. So war es denn in der That die Kirche, von der die dramatische Kunst bei unseren Vorfahren geweckt wurde, und zwar geschah das wohl auch, um jenen heidnischen Gebräuchen entgegen zu treten, besonders aber, um so in den Thatsachen des christlichen Glaubens zu unterrichten. Die Evangelien, besonders die Passionserzählungen, boten dazu den Stoff wie absichtlich dar; es durften nur verschiedene Geistliche diese biblischen Abschnitte in der Weise lesen oder recitiren, daß einer alle erzählenden Worte des Evangelisten übernahm, ein anderer die des Heilandes, ein dritter die Reden der übrigen Personen, der Chor aber, was Volk und Priester sprachen[1]), so war das — allerdings noch lange kein Drama, doch war bereits dramatische Bewegung vorhanden. Was aber zunächst der weitern Entwickelung hemmend entgegentrat, war die lateinische Kirchensprache, die Sprache der Gelehrten, das Volk verstand sie nicht;[2])

[1]) Vgl. Devrient a. a. O. 21. — Devrient macht auch darauf aufmerksam, daß diese Art des Gottesdienstes von Sebastian Bach seinen großen Passions-Oratorien zu Grunde gelegt worden ist.

[2]) Bekanntlich hat die gelehrte Nonne Roswitha in Gandersheim um 980 sechs Märtyrergeschichten in lateinischer Sprache bearbeitet, besonders um den Terenz, der sogar in Nonnenklöstern fleißig gelesen wurde, zu verdrängen. Doch blieben diese sechs lateinischen Dramen ohne Einfluß auf die Entwickelung des geistl. Dramas. Vgl. Devrient a. a. O. 20.

sollte das Volk aus jenen Darstellungen wirklich lernen, so mußte die deutsche Sprache eintreten. Das geschah denn auch in der Weise, daß zuerst die lateinischen Worte gesungen und dann die deutsche sehr freie Uebersetzung recitativisch hinzugefügt wurde. Zu weiterer Erklärung diente sodann der Herold, Erklärer, expositor ludi, praecursor, meist ein Heiliger, und unter diesen ist es häufig der h. Augustinus, der dieses Amt versieht, der theils einleitet, theils die verschiedenen Personen einführt, theils unmittelbar hervortretend erklärt. Aber es mußten Jahrhunderte vergehen, ehe es zu einem wirklichen Drama kam und auch da noch trat es in ängstlich unsicherer Weise auf. Wir werden von der dramatischen Kunst jener Zeit am besten dadurch eine klare Vorstellung bekommen, daß wir uns ein solches Spiel etwas genauer ansehen. Mone[1]) theilt eines mit aus einer St. Gallener Handschrift, ein Osterspiel, welches vielleicht schon dem dreizehnten Jahrhundert angehört. Es behandelt das Leben Jesu von seinem ersten Auftreten bis zur Auferstehung, wird von einem Sängerchor mit einem Hymnus, von dem h. Augustin mit einem Prolog eröffnet und verläuft in neun Handlungen, deren einzelne Auftritte durch Chorgesang theils verbunden, theils ausgefüllt werden; die geschickte Anordnung dieses ungeheuren Stoffes läßt sich aus der einfachen Angabe der einzelnen Auftritte derselben erkennen.

Erste Handlung.

1. Auftritt: Hochzeit zu Cana.
2. „ Johannes der Täufer.
3. „ Taufe Christi.

[1]) Vgl. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Aus Handschriften herausgegeben und erklärt. Carlsruhe 1846.

4. Auftritt: Versuchung Christi.
5. „ Maria Magdalena.
6. „ Berufung des Petrus und Andreas.
7. „ Maria Magdalena.

Zweite Handlung.

1. Auftritt: Die Ehebrecherin im Tempel.
2. „ Maria Magdalena.
3. „ Simons Gastmahl.

Dritte Handlung.

1. Auftritt: Heilung des Blindgebornen.
2. „ Erweckung des Lazarus.

Vierte Handlung.

1. Auftritt: Rathschlag der Hohenpriester.
2. „ Bereitung des Ostermahles.

Fünfte Handlung.

1. Auftritt: Das h. Abendmahl.
2. „ Verrath des Judas.
3. „ Vollendung des Abendmahls.
4. „ Jesus am Oelberg.
5. „ Gefangennehmung Jesu.

Sechste Handlung.

1. Auftritt: Marienklage.
2. „ Jesus vor Hannas.
3. „ Petri Verleugnung.
4. „ Ende des Judas.

Siebente Handlung.

1. Auftritt: Jesus vor Pilatus.
2. „ Geißelung Jesu.
3. „ Jesus vor Herodes.

Achte Handlung.

1. Auftritt: Jesus vor Pilatus.
2. „ Die Frau des Pilatus.
3. „ Verurtheilung Jesu.

Neunte Handlung.

1. Auftritt: Kreuzigung Christi.
2. „ Tod Christi.
3. „ Grablegung.
4. „ Die Grabwache.
5. „ Die Vorhölle.
6. „ Die Auferstehung.

Als Probe des Stückes selbst möge Folgendes dienen:

Erste Handlung. Vierter Auftritt.

Nach dem immer wiederholten Silete, leitet angelus secundus ein:

Wollent ir nů mit zuhten gedagen,
so wil man uch nů sagen,
wie des divels schalkheit
Jhesum in der wůstenheit
versuchte in drierhande wis,
des wolt er haben grozen pris.

Engel singen nun den Evangelientext:

Ductus est Jhesus in desertum a Spiritu, ut tentaretur a Diabolo. Et cum jejunasset quadraginta diebus et quadraginta noctibus, postea esuriit. Et accedens tentator dixit ei: —

Der Teufel, der inzwischen hervorgetreten, singt:

Si filius es Dei, dic, ut lapides isti panes fiant.

Spricht:

Bist du godes sun alleine,
so sprich, daz diese steine
zu dirre stund werden brot,
so bůzes du des hungers not.

Jesus singt:

Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei.

Spricht:

Die heilge scrift uns daz vorgich,
daz an brode alleine nich
lige des menschen leben,
daz ime von gode ist gegeben:
sin heil baz an deme stat,
daz von godes munde gat.

Der Teufel, Jesum zur Zinne des Tempels führend:

Bist du der ware godes sůn,
sich, so salt du also důn
unt salt dich do hin nider lan:
wan wir von dir gelesen han,
daz dich zů hant der engel dreit,
dar umme geschiht dir nummer leit.

Jesus singt:

Vade Satanas, non tentabis Dominum deum tuum.

Spricht:

Verflůchter armer Satan,
von disen reden saltu lan:
die heilge scrift die saget wol,
daz niemand got versuchen sol.

Der Teufel, Jesum auf einen Berg führend:

Ich füren dich uf disen hohen berg
unt zeugen dir aller der werlete werc,
habe mich vor got unt bede mich an,
so saltu ez allez han.

Jesus singt:

Dominum tuum adorabis et illi soli servies.

Spricht:

Daz ist der heilgen scrifte gebot:
gleube alleine an einen got
unt bůt ime dienst alleine,
so wirt din lon nit cleine.

Der Teufel, zurückweichend:

We mir daz ich ie wart,
ich han gevarn eine ubel vart,

sit ich uberwunden bin.
ich hade es allen minen sin
mit flize dar uf gesetzet,
wie ich hede geleczet
bit hoffart und mit frazheit,
daz ich dich hede dar zů bereit,
daz du mich bedes an vor einen got,
dez han ich aller divel spot.

Die Engel zu Jesu herankommend:

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in excelsis; Benedictus, qui venit nomine Domini: osanna in excelsis.

Zweite Handlung. Erster Auftritt.

Der heilige Augustin tritt auf und kündet Folgendes an:

Horent mit zohten vorbaz,
man will uch irzůgen daz,
wie die Juden sprachent
und eine frauwe vor unsern herren brahten,
die was des ane gesprochen,
sie hede ire e gebrochen;
sie dadens nit wan umbe daz,
daz sie gein Jhesum drugen haz,
do det er ir sin helfe erkannt,
dez worden die Juden wol geschant.

Die Juden kommen mit einer Frau, treten vor Jesus, und ihrer einer, ein Rothhaariger (mit Bezug auf den von den Malern mit rothem Haar gemalten Judas), redet ihn an.

Rufus: Gib uns meister dinen rat,
Dise frauwe ir e gebrochen hat;
Moyses e, nach der wir leben,
hat uns solich gebot gegeben,
daz man die huren steine,
derselben ist sie eine.

Jesus, sich bückend und mit dem Finger auf die Erde schreibend, singt:

Si quis sine peccato est, primum lapidem in eam injiciat.

Spricht:

Wer ane sunde ist und ane meyn,
der werfe an dise frauwe einen stein.

Die Juden sehen an, was Jesus geschrieben und entfernen sich.

Augustinus hervortretend:

Merkent wie disen ist geschen,
sie hant Jhesus scrift ane gesehen,
iegelicher sach sine missedat
dar umbe die frauwe ledig stat.

Jesus, zu der Frau, singt:

Nemo te condemnavit?

Frau:

Nemo.

Jesus singt:

Nec ego te condemno.

Spricht:

Vrauwe, ist ieman hie, der dich versteine?

Frau:

Gnade, lieber herre, nein.

Jesus singt:

Vraue auch ich dich nit versteine,
wie ich doch si, der alleine
dekeine sunde hat gedan.
ganc, du salt vorbaz sunde lan.

Fünfte Handlung. Erster Auftritt.

Jesus wäscht den Jüngern die Füße, und wie er zu Petrus kommt, singt Petrus:

Non lavabis mihi pedes in aeternum.

Spricht:

Herre meister, ez sal nit sin,
daz dû waschest die vûze min.

Jesus singt:

Si non lavero te, non habebis partem mecum.

Spricht:

Lezest du dir die vûze nit
waschen hie zû dirre zit,
so enhast du sicherlich
kein deil an mine rich.

Petrus singt:

Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput.

Spricht:

Herre, die rede sal nit sin,
wasche nit alleine die vûze min,
wasche mir daz heubet und auch die hant,
e ich so dure worde gepant.

Das hier besprochene Spiel ist, wie bemerkt, ein Osterspiel; es gab aber ebenso Spiele für andere Feste. Man liebte es allerdings, wenn es sich thun ließ, das ganze Leben Jesu im Zusammenhang darzustellen, wie in dem obigen Spiel; man begnügte sich aber auch, einzelne Stücke aus Jesu Leben, besonders aus der Kindheitsgeschichte, dramatisch darzustellen; später gieng man weiter und dichtete Marienschauspiele, wobei die Marienklagen, die als solche freilich schon viel früher vorkommen, als Hauptmomente hervortraten; dann zog man auch manche Gleichnisse Jesu und endlich die Heiligengeschichten in den Kreis der theatralischen Bearbeitung.[1]) So hatte man denn reichen Stoff und beutete ihn auch gehörig aus, und alte Chroniken

[1]) Diese Heiligenspiele waren besonders in England als miracle-plays beliebt. Vgl. Hase S. 46.

geben manche Nachrichten über die Aufführung der verschiedensten Spiele, allerdings meistens erst dann, wenn sie durch irgend einen Unfall gestört wurden, wie Hase a. a. O. S. 49 bemerkt. So wurde z. B. 1322 in Eisenach ein Spiel von den fünf thörichten und fünf klugen Jungfrauen vor dem Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange aufgeführt;[1]) 1412 wurde in Bautzen ein Spiel von der h. Dorothea gespielt, wobei es sich zutrug, daß, da viele Leute sich auf das Dach des Löbauschen Hauses gesetzt hatten, um zuzuschauen, dieses zusammenstürzte und 33 Menschen zerschmetterte; 1417 wurde während des Concils in Constanz vor Kaiser Sigismund ein Spiel von Christi Geburt und dem Bethlehemitischen Kindermorde aufgeführt, und so werden ihrer viele namhaft gemacht[2]) — derer nicht zu gedenken die in bescheidenen

[1]) Dieses Spiel kostete dem Landgrafen das Leben. Denn da die fünf thörichten Jungfrauen der Verdammniß überwiesen waren und die Fürbitte weder der Heiligen noch der Jungfrau Maria sie retten konnte, ärgerte sich der Landgraf darüber, daß mit dem Christenglauben an die Gnade Gottes nichts anzufangen wäre, da ja jene fünf Jungfrauen trotz aller Fürbitte, selbst der Maria, verloren wären, so sehr, daß ihn der Schlag rührte, in Folge dessen er drei Jahre auf dem Siechbette zubringen mußte und dann starb. So Flögel. Siehe Hase S. 52.

[2]) In Florenz hatte im Frühlinge 1304 die Festgenossenschaft eines Stadttheils verkünden lassen: wer Neuigkeiten erfahren wolle aus der andern Welt möge sich am 1. Mai auf der Brücke alla Caraja oder dort um die Ufer des Arno einfinden. . . . . . Auf dem Strome waren über Barken Gerüste erbaut zur Darstellung des Inferno, Feuergluthen und allerlei Martern, in denen die nackten Seelen von den Teufeln entsetzlich geplagt zu werden schienen. Die Brücke, damals noch von Holz, wankte unter den dichtgedrängten Zuschauern, brach zusammen und eine große Menge ist umgekommen, theils in den Fluthen des Arno, theils im höllischen Feuer. Hase a. a. O. S. 50.

Grenzen, vor kleineren Kreisen gespielt wurden und also nicht weiter von sich reden machten.

Fragen wir nach der Art der Aufführung der geistlichen Spiele, so ist die Sache leicht begreiflich, so lange es sich um dramatischen Gottesdienst handelte und die ganze Handlung auf dem Chor oder doch von hier aus vor sich gieng. Als aber aus dem dramatischen Gottesdienst ein gottesdienstliches Drama geworden war, da — zunächst — gehörte die Darstellung nicht mehr auf den Chor, wiewohl immer noch Geistliche die Darstellenden waren. Daher fieng man an, Bühnen in den Kirchen aufzuschlagen und zwar unter dem Platze des Singchors, so daß von hier aus die nothwendigen äußerlichen Hülfsleistungen ausgehen konnten, z. B. bei der Taufe das Niederlassen einer Taube auf Jesum — die erste Theatermaschinerie. Als aber der Dichtungen mehrere wurden und das allgemeine Interesse sich ihnen zuwendete, gewiß auch in Folge des Aufschwunges, den die Kunst und besonders die Poesie im zwölften Jahrhundert nahm, da reichten die Kirchen für die Zuschauermenge nicht mehr aus, und man verlegte daher die Bühnen auf Plätze in der Nähe der Kirchen, auf die Kirchhöfe z. B. oder auch auf Klosterhöfe; dadurch nahmen aber die Spiele überhaupt eine ausgedehntere Gestalt an, Geistliche reichten auch nicht mehr aus, man mußte Laien mit zu Hülfe nehmen, und dadurch eben wurde der Gebrauch der deutschen Sprache immer dringender nothwendig. Wir haben vorhin schon gesehen, wie man diesem Bedürfnisse Genüge zu leisten sich bemühte, und sicherlich nicht zum Nachtheil der Spiele. Aber mit der Localität der Bühne, die doch bald diesen, bald jenen Raum oder Ort darstellen sollte, gerieth man in Collision — oder ganz eigentlich zu sprechen,

man gerieth in gar keine Collision, sondern man bekümmerte sich einfach gar nicht um die Räumlichkeit. Z. B. in dem oben angeführten Spiele „wird Christus am Oelberg gefangen genommen. Er wird einige Schritte weitergeführt und ist vor dem Hause des Pilatus angelangt, noch ein paar Schritte und er steht vor Herodes. Dieser schickt unmittelbar darauf einen Boten mit freundlichem Gruß an Pilatus (der notabene dabei steht); der Bote richtet diesen aus und Pilatus erwidert ihn, worauf Herodes sogleich in dem Verhöre Jesu fortfährt".[1]) Eben so naiv gestaltet sich das Spiel, wenn es nach der lateinischen Pergamentschrift des St. Bartholomäusstiftes zu Frankfurt[2]) gespielt wurde. Zum Beginn des Spiels setzen sich die Spieler auf Sessel, die im Halbkreis auf der Bühne stehen. Nach dem üblichen Gesang Veni Sancte Spiritus und dem Emitte spiritum tuum, steht Jesus von seinem Platze auf und geht zu Johannes. Dieser steht auf und tauft Jesum, der dann wieder nach seinem

---

[1]) Vgl. Alt a. a. O. 388. Mit Recht erinnert übrigens Alt daran, daß, wie sonderbar eine solche Aufführung uns erscheint und wie sehr wir uns etwas darauf zu gute thun, wenn wir das Störende mit der Bemerkung entschuldigen „es seien die Anfänge der dramatischen Kunst gewesen", wir in unserer heutigen dramatischen Darstellung Ansprüche an die Illusion, bezw. an die Willigkeit des Publicums, sich der Illusion hinzugeben, machen, die jenen fast nichts nachgeben. „In wie vielen Stücken kommt es nicht z. B. vor, daß die eine Person etwas „bei Seite" spricht. Das ganze Publicum hört und versteht es, nur der danebenstehende Schauspieler muß thun, als hörte er nichts, obgleich nach der ganzen Anlage des Stückes ihm vor allen Andern daran gelegen sein müßte, es zu wissen."

[2]) Es ist diese Pergamentrolle ein Ordnungs- oder Dirigirbuch der Bibliothek des Domstiftes St. Bartholomäi zu Frankfurt a. M., herausgegeben von J. C. v. Fichard (Baur von Eiseneck) im Frankfurter Archiv für ält. deutsche Lit. u. Gesch. III. 137 ff.

Platze geht. Nun geht der Täufer zu Herodes, der ihn ins Gefängniß führen läßt. Alle übrigen Personen stehen oder sitzen rings auf der Bühne, einzeln oder in Abtheilungen, je nach Bedarf, die Hauptsache aber ist, daß Jeder seinen bestimmten Platz hat, und nachdem er seine Sache ausgerichtet hat, wieder zu ihm zurückkehrt. Nur der Chor gewährt durch seine Gesänge in diesem Durcheinander einige Ruhepunkte. „Sinnreich und kindisch, complicirt und einfältig, peinlich genau[1]) und sorglos unverständlich war die Darstellung. Die dramatische Kunst beginnt hier von der umgekehrten Seite: die Aufführung beruht lediglich auf Combinationen ganz äußerlicher Aufstellung und Platzveränderung, und daraus entsteht ein wunderliches Mittelding zwischen theatralischer Handlung, kirchlichem Ceremoniell und unseren heutigen Oratorienaufführungen".[2]) Die Unmöglichkeit aber für den Zuschauer, bei diesen ungeheuerlich complicirten Darstellungen sich zuletzt noch zurecht zu finden, war es, welche auf den Gedanken führte, mehrere Bühnen erst neben, dann übereinander zu stellen; an Zahl waren es meistens, in Deutschland wenigstens, drei Bühnen, Himmel, Erde und Hölle[3]) — in Metz soll aber 1427 eine Bühne von neun Stockwerken übereinander existirt haben. — Man sieht, daß allerdings Grund vorhanden ist, die damalige dramatische Kunst als noch in den Windeln liegend zu betrachten.

Und doch trug sie bereits den Keim des Verderbens

---

[1]) Judas z. B. mußte wirklich gehängt sein, sei es im Bilde, sei es in Wirklichkeit. 1437 starb wirklich ein solcher Judas in Folge seiner naturgetreuen Darstellung des Erhängens.

[2]) Vgl. Devient a. a. O. 45.

[3]) Vgl. Hase a. a. O. S. 37. Note 51: Vom Paradies dieser Bühne ist auch der Name auf die oberste, nicht immer paradiesische Galerie unserer Schauspielhäuser übergegangen.

in sich, und das hatte sie — wie sich das auf anderen Gebieten unzählige Mal wiederholt hat — dem französischen Nachbarlande zu danken. Frankreich, überhaupt die romanischen Völker waren in der theatralischen Darstellung den germanischen Völkern schnell um ein Bedeutendes vorausgeeilt. Aber nicht nur die Gewandtheit des Lebens, sondern auch die auf ethischem Gebiete so oft an Leichtsinn streifende Leichtigkeit des Lebens, die den romanischen Völkern überhaupt eigen ist, machte sich auch in Ansehung der dramatischen Kunst geltend; und wenn auf der einen Seite eine Verinnerlichung derselben in den „Moralitäten" Frankreichs sich anzubahnen schien, in jenen Dichtungen, in welchen Tugenden und Laster, allgemeine sittliche Zustände, ja sogar abstracte Begriffe handelnd und redend auftraten, so war auf der andern Seite eine mehr und mehr sich geltend machende Veräußerlichung, namentlich des religiösen Dramas nicht zu verkennen.[1]) Die ausschließlich ernste Behandlung des dramatischen Stoffes der heiligen Geschichte wurde immer seltener und der volksthümliche Geschmack forderte es immer dringender, im Drama, selbst wenn es der heiligen Geschichte seinen Stoff entnahm, ein wirkliches Bild des gegenwärtigen Lebens mit allen seinen bunten Gegensätzen zu sehen.

Das von dem deutschen Dichter gesprochene Wort:

„Es liebt die Welt, das Heilige zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn." —

sein bester und ad oculos demonstrirender Erklärer ist der Charakter der romanischen Völker, und diese jenen Dichterworten entsprechende Seite des romanischen Charakters, welche besonders in Frankreich zu den Absurditäten

[1]) Uebrigens haben die Moralitäten auch in England einen Boden gefunden. Vgl. Hase a. a. O. S. 44.

der Narren- und Eselsfeste führte, die war es, welche seit dem zwölften Jahrhundert Einfluß in Deutschland gewann und zunächst sich dahin wirksam zeigte, daß man anfieng auch in Deutschland es für fast unmöglich zu halten, das Ernste und das Komische zu trennen; die Folge war, daß auch in die Darstellung der heiligen Geschichten der Spaßmacher gebracht wurde und so der erste Ursprung der theatralischen Figur des „Hanswursts" auf dem sonst so reinen Boden des religiösen Dramas zu suchen ist. Der Platz für denselben bot sich einerseits in der Geschichte der großen Sünderin (Luc. 7. Maria Magdalena, siehe S. 115 ff.) dar, oder unter den Grabwächtern, oder in Judas; anderseits erfand man einen Platz für ihn in der Person des Kaufmannes oder Arztes oder Apothekers, der die Salben an die Marieen verkauft, mit der sie den Herrn salben wollen, oder in dieses Mannes Knecht Rubin (Ruprecht[1]), Magd und Weib, oder man läßt ihn als den Boten vor Herodes erscheinen, der die Ankunft der Weisen verkündet, in welchem Falle die Figur des Hofnarren bereits erkenntlich wird, welcher vom 14. Jahrhundert an eine so große Rolle an den Höfen spielt, oder man brachte das Komische, bezw. Triviale auch sonst an, wo es sich eben anbringen oder auch nicht anbringen ließ, und endlich mußte der Teufel selber die komische Rolle übernehmen. Skandal- und Prügelscenen durften in den geistlichen Schauspielen nun nicht mehr fehlen, und es begann die Erntezeit für die sog. Spielleute, Gaukler, Spaßmacher von Profession, die fast noch von der Römer

[1]) „Dieser Knecht Rubin ist der Urtypus des bis zu Gottscheds Zeiten auf der deutschen Volksbühne unentbehrlichen Hanswursts, derselben Person, die noch heut zu Tage als Possenreißer bei Seiltänzergesellschaften 2c. nicht fehlen darf." Reidt a. a. O. 118.

Zeit her ihre Existenz, wiewohl unter stetem Kampf gegen die sie anfeindende Kirche gefristet, und wieder in Frankreich im frivolen Geschmack und in der lüsternen Schauspielsucht des Volkes manche Schlupfwinkel gefunden hatten. Als nun die komischen Elemente auch in das deutsche geistliche Schauspiel gebracht waren, da kamen diese possenreißenden Landstreicher und landstreichenden Possenreißer eben recht, um die Teufelsrollen und die mancherlei sonstigen Eulenspiegeleien zu übernehmen. Als Belege mögen folgende Angaben dienen: Um bei den letzteren anzufangen und weil wir gerade den betreffenden Namen für solche Possen genannt haben, — so lesen wir in der dreizehnten Historie des Volksbuches über Till Eulenspiegel, der im 14. Jahrhundert gelebt haben soll, Folgendes: „Während dieser Zeit sollten sie zur Osterfeier spielen die Auferstehung unsers Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht lesen konnten, so nahm der Pfarrer sein Kebsweib und that sie in das heilige Grab, anstatt eines Engels. Da nun das Eulenspiegel sahe, nahm er drei der einfältigsten Leute, die zu finden waren, daß sie die drei Marien vorstellten, und der Pfarrer stellte Christum vor mit einem Panier in der Hand. Darauf sagt Eulenspiegel zu den einfältigen Leuten: „Wenn der Engel fragt, wen ihr suchet, so sollt ihr sagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib." Nun begab sich's dann, daß die Zeit herankam, daß sie spielen sollten und der Engel fragte: „Wen suchet ihr?" Sie antworteten, wie sie Eulenspiegel gelehrt, und sagten: „Wir suchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib." Und da konnte der Pfarrer hören, wie sein gespottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte sie aufstehn aus dem Grab und dem Eulenspiegel mit der Faust ins Gesicht schlagen,

aber sie verfehlte sein und traf einen von den drei einfältigen Leuten, der da eine von den drei Marien vorstellte. Dieser gab ihr wieder eine Maulschelle und darauf ergriff sie ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam gelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Und als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu, seinem Kebsweib zu helfen. So gab denn eins dem andern tüchtige Stöße und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, daß sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, gieng er seines Weges und kam nicht wieder." Das Mitgetheilte ist allerdings ein Streich des Eulenspiegel; aber daraus, daß ein Pfarrer einen Eulenspiegel in seine Dienste nehmen darf, um ihn sammt seinem Kebsweibe bei den geistlichen Schauspielen zu verwenden, und daß ein Eulenspiegel es wagen darf, während eines solchen Spiels solch einen Schabernack anzurichten, beweist hinlänglich, wie weit dasselbe überhaupt schon seine Thore den Possen geöffnet hatte. Um dem Teufel, bezw. den Teufeln, zum größern Ergötzen des Publicums, größeren Spielraum zu gewähren, schob man ganze Teufelsscenen ein, z. B. da, wo Christus zur Hölle niederfährt, um die Seelen zu befreien, oder auch sonst, wo sich's irgend thun ließ; man brachte ganze Teufelsgesellschaften auf die Scene; da gab's einen Teufel Noytor, Tutevill, Asterodt, Puck, Krummnase, Lykketappe, Carnifex, Kottelrey, Bone, Milach, Rosenkrancz, Raffenzann, Binckenbangk, Spiegelglantz, Krentzlyne, Federwysch, Berith, Scherbranth, Helhundt, Schoppenstugk, Hellekrugh — neben den bekannten Belial, Sathanas, Beltzbugk und dem Oberteufel Lucifer. — Da wo der Bote kommt und dem Herodes die Flucht der drei Weisen anzeigt, sagt Herodes (es ist ein Spiel von der Kindheit Jesu bei Mone I 172):

Nun secht umb den bösen diep,
dirr schalk was mir nie liep
und gesait mir nie kain märe,
wan die mir wären schwäre.
ist jemen, der mir in hencke?

Der Ausdruck Schalk zeigt's deutlich, daß dieser Bote, wie sich's auch sonst in seinen Reden genug bekundet, eben der Possenreißer (der als Hofnarr vorzugsweise „Schalk" heißt) ist. Die Maria Magdalena singt gelegentlich, wie sie mit Lucifern ein Tänzchen macht:[1])

Ich wel zieren mynen lipp,
want ich byn eyn schones wypp,
vnd wel auch gern reyen
mit paffen vnd myt leyen:
dar vmb wel ich springenn
vnd eynt gut litgen singenn.

Da ihre Schwester unaufhörlich Versuche macht, sie zu einem bessern Lebenswandel zu bringen, weist Maria Magdalena sie mit immer gröberen Worten ab, wobei auch das noch heute auf unsern Bühnen in Lustspielen und Schwänken unentbehrliche, für „die Koketterie" der Soubretten und komischen Figuren sehr dankbare „Sich ans Publicum Wenden" (vertando se ad populum heißt es in einer Randbemerkung des Textes) vielleicht zum ersten Male vorkommt.[2]) Sie sagt zum Publicum:

Warte, her. warte,
was wil myn swester marthe?
Solde ich alsso eyn stulczes lebenn
vmb myner swester klaffen begebenn?

---

[1]) Aus einem Passionsspiel aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, aufgeführt zu Alsfeld in Hessen, mitgetheilt von Vilmar in Haupts Zeitschrift für deutsches Alterthum III 478 ff.

[2]) Vgl. Reidt a. a. O. 95.

Der Martha selber sagt sie, da ihr endlich die Geduld reißt:

Martha, hettestu synn vnd wyczenn,
du hyssest dyn honer ubber die eyer siczen,
adder spynnest dynen rockenn;
ich wel mich myt den Jungelynn zukenn.
Solde ich dar vmb dynen willen losszen?
du peltenerszen, gank dynn strayssen.
vnd kastyge dynen lipp
want du bist eyn aldes wipp.
Du kirchenfistern, ganck von mer,
das radden ich sicher der,
gank her, du bitter galle,
vnd lass mich yn freyden schalle!

In einem dieser Stücke tritt der vorerwähnte Arzt oder Kaufmann mit Weib und Magd unter folgenden Worten auf[1]):

Got grüss uch ir hirn ubir al,
alz sprach der wolf und kückte in den genssestal.
der mir kende gewisen eynen knecht,
der mir czue dienste were recht,
dem welde ich sulich lon geben,
daz er daz jar nicht kende ubirleben.

Darauf meldet sich Rubin bei ihm als Knecht, erzählt, was für ein schlechter, betrügerischer und lügnerischer Kerl er sei; sie werden Handels einig und der Kaufmann verspricht ihm unter andern Dingen als Lohn:

— — — — — eyn hemde
vnd myn alden hosen dor czue,
dy czüst du an spot und frue.

Dieses Zwischenspiel schließt damit, daß Knecht Rubin des Kaufmanns Frau entführt.

Wie denn zuletzt gar ein ganzes geistliches Drama in

---

[1]) Vgl. Reidt a. a. O. 119.

so burlesken Ton ausartet, daß kaum noch eine Scene ernst gehalten ist, das beweist u. A. ein Osterspiel aus dem Jahr 1472,[1]) dessen Prolog bereits mit Scherzen beginnt und in dem gleichen Ton bis an das Ende fortfährt: die Juden singen und tanzen und selbst Christus redet in dem Genre, da er — als Gärtner — die Frauen schilt, daß sie sich schon so früh im Garten herumtreiben, er habe jetzt keine Zeit, sich mit ihnen abzugeben, er müsse seinen Pastarnack bereiten und damit zu Markte gehen. Wie dann Petrus und Johannes zum Grabe wollen, wird zuvor eine Wette zwischen ihnen abgeschlossen:

Johannes:

Petre, ich wette mit dir umb ein pfert
ich laufe heurer schierer wenn vert.

Petrus:

Johannes, ich wette mit dir umb ein ku,
ich laufe schierer wenn du.

Indem sie laufen, stolpern sie über die von den Grabeswächtern zurückgelassenen Waffen.

Petrus:

Zetter uber ungelucke!
nu ist mir gebogen der rucke.
Ich welte des glaubens haben ein gut stucke.
Nu ist mir zubrocken der rucke.
Daruf ich welte vlien als ein wei:
nu sint mir beschint die knie.

Johannes (Petro aufhelfend):

Wol uf, Peter, lieber geselle,
rutsche nur mit mir und hinke also snelle,
du vellest nieder alzu hant
als eine alte leinwand — —

Es ist genug der Beispiele, um zu sehen, wie durch

[1]) Hoffmann von Fallersleben, Fundgruben II 296. Bei Reidt a. a. O. 143.

das in den geistlichen Spielen zugelassene komische Element jene zu ungeistlichen Spielen geworden waren. —

Es bleibt uns übrig, noch einen Blick auf den weiteren Verlauf dieser Spiele zu werfen, sofern die auf das Mittelalter folgende Zeit nothwendig weiteren Einfluß auf sie üben mußte. Seitdem einmal das Komische sich den Eingang errungen hatte, war nichts natürlicher, als daß es nun — und je weiter die Erkenntniß der Zeit über die wirklichen Schäden der Zeit sich ausbreitete, desto mehr — auch die so entsetzlich heruntergekommene römisch-hierarchische Kirchengestalt zur Zielscheibe des Witzes nahm; da entstanden denn jene Fastnachtsspiele, die, an die Lustbarkeiten der der Passionszeit vorhergehenden Zeit sich anschließend, die Schäden der Kirche auf's Unbarmherzigste geißelten. Auch jetzt noch waren es Stoffe, die der heiligen Geschichte entnommen und bearbeitet wurden, aber geistliche Schauspiele waren es eigentlich nicht mehr, es waren vielmehr Tummelplätze einer leider nur zu berechtigten Satire. Als nun vollends die Reformation mit den Angriffen gegen die Hierarchie Ernst gemacht hatte, da war es vorläufig mit den geistlichen Spielen vorbei, aber auch nur vorläufig, denn so gewiß als ihnen eine Wahrheit und darum ein Recht zu Grunde lag, so gewiß mußten sie sich auch, trotz zeitweiligen Aufhörens, durch die Stürme der Zeit hindurch retten. Und man darf sich ja nicht vorstellen, als ob die Reformation darauf ausgegangen wäre, das geistliche Spiel mit Stumpf und Stiel auszurotten — wie wenig paßt doch zu solcher Anschauung Luthers Wort über die Comödie. „Christen", sagt er, „sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien drin sein, da man doch um derselben willen die Bibel nicht

dürfte lesen. Darum ists nichts, daß sie solches fürwenden und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte Comödien lesen und spielen."[1]) Dem entsprach auch, was weiter in diesem Belang von Gesinnungsgenossen Luthers geleistet wurde. Zunächst waren es die sog. Schulcomödien, lateinische Dramen,[2]) die von Schülern eingeübt und aufgeführt wurden, damit sie sich in der lateinischen Sprache übten; zu diesen Uebungen dienten erst die Terenzischen Comödien, aber an ihre Stelle traten dann die von den Magistern, Rectoren u. s. w. verfaßten lateinischen Theaterstücke. Natürlich war es, daß die Aufführungen nicht nur im Schullocale, sondern auch vor einem größern Publicum gewünscht wurden, und nun wiederholte sich, was wir schon oben wahrgenommen haben: Die Leute verstanden das Lateinische nicht, und sollten sie etwas von jenen Schuldramen haben, so mußten sie deutsch werden. Und wieder gieng es, wie früher: wenn bei dem Gebrauche der deutschen Sprache die dramatische Kunst und die theatralische Darstellung überhaupt sich ausdehnte und die Geistlichen, welche zuerst allein die Darsteller der geistlichen Dramen waren, auf das Laienelement hinübergreifen mußten, so mußte bald bei den zuerst nur von Schulknaben aufgeführten Schulcomödien auf Erwachsene hinausgegriffen werden, und so entstanden denn wieder eine Menge von Dramen, die ihren Stoff wieder der heiligen Geschichte entlehnten und als eigentliche Volksdramen ihre Bedeutung gewannen. Als fruchtbarster und bedeutendster Dichter dieser Zeit

[1]) Vgl. Luther Tischgespräche von Studien.

[2]) Bekanntlich war es gerade die Reformation, die das Studium der beiden classischen Sprachen zu würdigen verstand, und so viel an ihr lag, förderte.

und Art ist Hans Sachs bekannt, der in dem Zeitraum von 30 Jahren 42 Comödien und Tragödien dichtete.

Daß mittlerweile auf der katholischen Seite die geistlichen Spiele ebenso wenig, oder besser gesagt, noch viel weniger ausgerottet wurden, als auf protestantischer Seite, ist klar; und wenn später die Jesuiten sich der Spiele besonders wieder annahmen, so bewiesen sie damit nur, — was übrigens die Reformation und ihre Anhänger ihrerseits ebenso gut bewiesen hatten, — daß sie die jenen Spielen zu Grunde liegende Wahrheit und ihr Recht wohl erkannt hatten, und es ist nicht zu bezweifeln, daß sie, so weit ihr Verständniß reichte und sie vermochten, manches von dem Ungeistlichen, welches wie Unkraut in jenen Spielen aufgewuchert war, zu beseitigen trachteten. Jedenfalls wurden geistliche Spiele fortwährend in manchen Gegenden Deutschlands, besonders in Ober-Bayern aufgeführt — und somit wären wir auf dem Punkte angelangt, wo wir wieder nach Oberammergau, bezw. zu dem Oberammergauer Passionsspiel zurückkehren sollten, bitten jedoch noch um einen kleinen Aufschub, um noch auf eine freilich nicht deutsche, aber für das nachmittelalterliche geistliche Schauspiel höchst bedeutungsvolle Erscheinung blicken zu können — auf Don Pedro Calderon de la Barca. Eine Geschichte der geistlichen Schauspiele würde auch die weitere Entwickelung des Dramas in Frankreich (und England) herbeiziehen; unserem Zweck liegt das ferner; aber auf jenen Spanier nicht wenigstens hingewiesen zu haben, würde selbst in der flüchtigsten Skizze der Geschichte der geistlichen Spiele ein Mangel sein. Denn Calderon de la Barca ist eine der eminentesten Dichtergrößen, die es je gegeben hat, ein würdiger Nachfolger des großen englischen Dichters, wiewohl nur der

Zeit nach ein Nachfolger, denn Calderon scheint Shakespeare nicht gekannt zu haben, viel weniger von ihm beeinflußt worden zu sein.[1]) Calderons Hauptaufgabe ist ihm selbst offenbar die, ein echter Sohn der römisch-katholischen Kirche zu sein und als ein treuer Ritter für sie zu kämpfen — ein Umstand, den Niemand ihm verübeln wird, der die historische Vergangenheit seines Vaterlandes in's Auge faßt. Calderon[2]) beherrscht die Sprache, wie die Gedanken zur Anwendung auf poetische und dramatische Situationen wie nur je ein Dichter sie beherrscht hat und das Alles stellt er nun in den Dienst der Kirche, wir möchten sagen, in den Dienst des geistlichen Schauspiels. Die Früchte davon aber: „Das Fegfeuer des h. Patricius, der wunderthätige Magus,[3]) die Andacht

---

[1]) Vgl. Evang. Kirchenzeitung 1865. Nr. 79.

[2]) „Dessen Lebensodem mitten im reizenden Spiel des Lebens, das er in hundertfacher Gestalt auf die Bühne gebracht hat, in seinem Intriguenspiel wie als spanischer Patriot in geschichtlichen und heroischen Dramen, doch die Religion war, und der in seinem Alter sich immer mehr als Priester dieser allein seligmachenden Kirche fühlte". Vgl. Hase a. a. O. S. 163.

[3]) Mit den wundervollen Versen:

Cyprian:
Ach! unendlich ist
Meine Schuld.

Justina:
Unendlich reicher
Seine Gnade.

Cyprian:
Wird er Gnade
Haben auch für mich?

Justina:
Er hat sie.

Cyprian:
Wie? wenn ich dem Satan selber
Meine Seel, als Deiner Reize
Preis, verpfändet?

zum Kreuze, der standhafte Prinz, die Jungfrau des Heiligthums, die Morgenröthe von Copacabana, der Großfürst von Fez, der Abfall Englands, das Leben ein Traum — das sind Dichtungen, die noch heute aller Bewunderung werth sind, wiewohl Ungeschichtliches und das römisch-Ungerechte (z. B. im Abfall Englands) nicht hinwegzuleugnen sind und die Durchsetzung mit komischen Elementen zuweilen stört. Wenn aber irgend welche geistliche Dramen auf das ethisch-literarhistorische Verständniß des jetzigen Oberammergauer Passionsspiels hinführen, wenn dieses von irgend welchen Mustern beeinflußt werden darf, so sind's die geistlichen Dramen Calderons, und es sind diese, besonders in der trefflichen Uebersetzung Eichendorffs, mit vollem Rechte zu empfehlen. — Doch nun wieder nach Oberammergau!

Zweites Kapitel.

Es ist wohl guter Grund vorhanden, anzunehmen, daß die Passionsspiele auch in Oberammergau bereits im Mittelalter in Uebung waren. Zwar nimmt man gemeiniglich an, das Spiel in Oberammergau verdanke seinen Ursprung lediglich einer bestimmten Begebenheit im Jahr 1633, der Pest nämlich, die damals das Land

Justina:
Es gibt nicht
So viel Stern am Himmelskreise,
So viel Funken in den Flammen,
So viel Sand in Meeresweiten,
So viel Vögel in den Lüften,
So viel Staub im Sonnenscheine,
Als Er Sünden kann vergeben.

heimsuchte; aber schon Joh. Aloysius Daisenberger, früherer Pfarrer in Oberammergau, spricht sich in seinem Bericht über das Passionsspiel im Jahre 1850 dahin aus: „Wahrscheinlich ist schon vor dem Jahre 1600 die Leidensgeschichte des Herrn, gemäß dem im Mittelalter in vielen größeren Gemeinden eingeführten Gebrauch, auch zu Oberammergau öfters, etwa in der h. Fastenzeit und in der Kirche als ein Act religiöser Erbauung vorgestellt worden. Mir wenigstens scheint es, daß das Gelübde der Gemeinde vom Jahr 1633 nicht einen neuen, früher in der Gemeinde unbekannten Gebrauch einführen, sondern vielmehr einen uralten, damals aber hier wie anderwärts im Erlöschen begriffenen Gebrauch durch das bestimmte Versprechen regelmäßiger Uebung für alle Zeit festhalten wollte". Es ist allerdings merkwürdig, daß gerade eine Pest, und lediglich diese auch zu dem Oberammergauer Spiele Veranlassung soll gewesen sein, merkwürdig, sofern man eben durch diese Tradition auf einen Boden gestellt wird, den sonst gern die Sage für sich in Anspruch nimmt. Der Schäffletanz in München, der Brunnensprung der Metzger sollen ihren Ursprung ebenfalls einer Pest verdanken. Aehnliche Aufzüge sollen in Folge der Pest 1365 in Italien entstanden sein; die Pest im letzten Peloponnesischen Kriege soll bei den Griechen, und wieder die Pest um 360 v. Chr. bei den Römern Veranlassung zu öffentlichen Spielen gewesen sein. Es liegt in der That nahe, anzunehmen, daß, wenn im Jahre 1633, wie es ja wirklich wahr ist, in jenen Bayerischen Landestheilen die Pest wüthete und nun von jener Zeit an eine regelmäßige Uebung der Passionsspiele in Folge des Gelübdes eingetreten war, später die allgemeine Meinung die wurde, erst seit jener Pest seien diese Spiele überhaupt in Ober-

ammergau gespielt worden. Aber die ganze Physiognomie des Mittelalters, die hier in Betracht kommt, stellt diese Meinung in ein zweifelhaftes Licht.

Die Chronik, welche das Oberammergauer Passionsspiel bestimmt mit der Pest in Verbindung bringt, und sich noch handschriftlich in Oberammergau befindet, erzählt Folgendes:

Anno 1631. Wegen dem noch fortdauernden Schwedischen Krieg, theuern Zeiten und Kriegsunruhen haben die Krankheiten sowohl in Bayern als Schwaben eingerissen, so ist auch Allhier allenthalben ein hitziges Fieber oder Kopfwehe entstanden, daß sehr Viele Leuth daran gestorben sind.

Anno 1632 hat abermal der wilde Kopfwehe eingerissen, daß die Leuthe ganz unwissend fadennackend von Beethe gesprungen, sind wieder viele Leuthe gestorben.

Anno 1633 hat die Pest aller Ort eingerissen, daß man Vermeint hat, die Leuthe gehen alle darauf. Dann in der Pfarr Kollgrub sind die Leuthe dermassen aufgestorben, daß nur zwei Paar Ehefolk anzutreffen gewesen, eines theils aus einem Hauß ist der Mann oder daß Weib gestorben, oder etliche Häußer gar aufgestorben, auch in Eschenloher Pfarr, in denn Oberland sind erschröcklich Viele Leuthe gestorben. Das Allhiesige Dorf hat man mit der fleißigen Wacht erhalten, daß nichts ist hereinkommen, obwohlen die Leuthe allenthalben gestorben sind, bis auf unsern Kirchtag, da ist ein Mann Von hier, mit Nahmen Kaspar Schischler bei den Mayr in Eschenlohe Sommermader geweßen, dieser hat bey sich beschloßen, er wolle nach Hauß in die Kirchnacht gehen, um zu sehen, was sein Weib und seine Kinder thun, so ist er über den Berg herumgegangen und hinten herein, weil da kein Wacht gewesen und sein Hauß zunächst an der Lainen gestanden, wo jetzt der Valentin Eyerl haußet, so ist er schon am Montag nach der Kirchweihe eine Leich geweßen, weil er ein Pestzeichen an sich mit ihm herumgetragen. — Alsdann sind von selbigem Montag biß auf Simon und Judae Abend allhier 84 Personen gestorben; in diesen Leidweßen sind die Gemeinds-Leuthe Sechs und Zwölf zusammengekommen und haben die Pasions-Tragedie alle zehn Jahre zu halten verlobet, und von dieser Zeit an ist kein einziger Mensch mehr gestorben. Obwohlen noch Etliche die Pestzeichen von dieser Krankheit an Ihnen hatten.

Alsdann ist diese Tragedie von 1634 gehalten worden bis auf 1680, damals hat man Sie auf zehn Jahr Verlegt und ist darnach allzeit gehalten worden.

So die Chronik, aber das Sterberegister der Pfarrei stimmt nicht dazu. Denn dieses hat aus dem October 1633 nur zwei Sterbefälle, dagegen viele aus den ersten Monaten dieses Jahres und die Zahl der Gestorbenen und Eingetragenen beläuft sich in der Zeit von October 1632 bis October 1633 wirklich auf 80 (darunter zwei Pfarrer). Man kann also, was die Behauptung der Chronik betrifft, nur annehmen, daß wegen der großen Zahl der Sterbefälle die Eintragung in das Sterbebuch ganz unterlassen wurde oder daß jene Behauptung dahin zu berichtigen ist, daß innerhalb eines Jahres 84 Personen gestorben seien. Nun ist aber weiter auffallend, daß der in der Chronik erwähnte Name Kaspar Schischler (oder Schisler) wohl in dem Verwandtschafts-Gedenkbuche, aber nicht im Todtenbuche vorkommt, ferner daß 1634 nur sieben Sterbefälle, 1635 keiner und 1636 einer eingetragen ist — eine so geringe Zahl von Sterbefällen aus einer Zeit, wo die Pest ringsum wüthete, daß man nothwendiger Weise gegen das Sterbebuch mißtrauisch werden muß. Damit ist man aber wieder, wenn nicht gerade berechtigt, doch jedenfalls geneigt, anzunehmen, daß die Angaben der Chronik im Allgemeinen doch richtig sind. — Wie dem aber auch sein mag, gewiß ist, daß seit dem Jahre 1634 das Passionsspiel in Oberammergau aufgeführt wurde. Seit 1680 wurde dann das Spiel auf die Zehnerjahre verlegt und ist es seither so geblieben. Auch die Aufführung von 1871 ist nur eine ausnahmsweise Fortsetzung oder Wiederaufnahme des durch den Krieg unterbrochenen Spiels von 1870.

Wie wir bereits im vorigen Kapitel gesehen haben, ist das Passionsspiel keineswegs eine Eigenthümlichkeit Oberammergaus, vielmehr waren solche Spiele in manchen Orten Deutschlands (auch außerhalb Deutschlands) zu Hause, und vornehmlich in Bayern gab es bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts kaum eine Stadt und wohl wenig Marktflecken, Klöster und größere Pfarrdörfer, die nicht ihre Passionstragödie gehabt hätten.[1]) Als nun die ebenfalls im vorigen Kapitel erwähnte Entartung dieser Spiele immer schlimmer und das Aergerniß immer offenbarer wurde, erhoben sich auch immer mehr Stimmen gegen sie, Stimmen weltlicher und geistlicher Collegien. So beantragte 1762 das geistliche Rathscollegium in München bei dem Churfürsten Maximilian III. ein allgemeines Verbot der Passionstragödien, ohne jedoch mehr als eine Einschränkung derselben zu erwirken, so nämlich, daß die Aufführung in einem Vormittag oder in einem Nachmittag (dann aber frühzeitig, „damit das Bauern- und anderes zulaufendes Volk noch vor der Nacht wieder zu Hause sein können") beendet sein mußte. Aber Excesse und Unordnungen wurden doch nicht vermieden und die tief gesunkenen Spiele ebensowenig wieder gehoben, so daß die Ungunst ihnen gegenüber immer berechtigter wurde. Die Ordinariate Passau, Salzburg, Regensburg hatten sie bereits völlig verboten, als der Churfürstliche geistliche Rath in München 1770 dem Churfürsten eine neue Vorstellung darüber machte und dieses Mal mit dem Erfolge, daß schon nach wenigen Tagen ein allgemeines Verbot

---

[1]) Vgl. Deutinger a. a. O. III 401 wo ein Register von 51 Bayrischen Ortschaften, außer Oberammergau, mit Passionsspielen aufgeführt ist.

für alle bayrischen Churlande erfolgte. So blieben nur noch andere geistliche Historien gestattet, das Passionsspiel war unerbittlich verboten — jedoch nur bis 1778, wo nach dem Regierungsantritte Karl Theodors verschiedenen Markt- und Stadtgemeinden wieder die Erlaubniß gegeben wurde, sogar in der Charwoche die Passionstragödie wieder öffentlich aufzuführen und auf eine schickliche Weise darzustellen. Aber auch diese Erlaubniß dauerte nicht lange, schon im folgenden Jahre wurden einzelne Gemeinden mit ihren Bittgesuchen um Erlaubniß zur Aufführung der Passionsspiele abgewiesen, wie denn auch in demselben Jahre ein erneutes scharfes Verbot von dem Erzbischof Hieronymus von Salzburg ausgieng, und seit 1781 wurde von München aus nicht einmal mehr zu andern geistlichen Schau- und Trauerspielen Erlaubniß ertheilt, geschweige zu Passionsspielen.

Merkwürdig ist aber, daß Oberammergau bei diesem allgemeinen Sturme gegen die geistlichen Spiele nicht nur verschont blieb, sondern geradezu ein Privilegium erhielt. Dieses datirt von 1780 und lautet:

„I. Seine Churfürstliche Durchlaucht Karl Theodor haben das von der Oberammergauer Gemeinde eingereichte Schauspiel einsehen und examiniren lassen, sofort, weil sich hierin nichts ungebührliches befunden hat, aus diesen und mehr andern triftigen Ursachen gnädigst bewilliget, daß solches noch ferner alle zehn Jahre ohne männiglicher Hindernis aufgeführt werden möge.

Gegeben in unsrer Churfürstlichen Haupt- und Residenzstadt München d. 8. Jan. 1780.

II. Der Gemeinde Oberammergau wird auf ihre ad manus Serenissimi unterthänigst übergebene Anlangen in Ansehung der vorgebrachten Ursachen und auch weil

das eingereichte Schauspiel, „das alte und das neue Testament“ betitelt, nichts Ungebührliches enthält, hiermit specialiter bewilligt, daß solches alle zehn Jahr ohne männiglicher Hindernis ferners öffentlich aufgeführt werden möge.

München, den 10. Hornung 1780.

Churpfalz bayerische Ober-Landes-Regierung
Joh. Georg Kraiß.“

Im Jahre 1791 wurde wieder ein Verbot der Passions- und andrer geistlichen Spiele erlassen und der churfürstliche Rath ermangelte nicht, bei der höchsten Stelle den Antrag zu stellen, daß auch den Oberammergauern keine Ausnahme gestattet werden solle. Dennoch wurde der Gemeinde Oberammergau mit folgendem Erlasse das Privilegium erneuert:

„Von Gottes Gnaden Wir Karl Theodor Churfürst ꝛc. ꝛc.

Unsern Gruß und Gnade zuvor! Hochgelehrter Lieber Getreuer! Ihr werdet Euch noch jener gnädigsten Verordnung zu erinnern wissen, welche Wir den 13. März 1784 gnädigst erlassen und gemäß welcher Wir die Aufführung der Trauer- und geistlichen Spiele, anstatt der Passionstragödien in der Fastenzeit und Charwoche zu dem Ende verbothen haben, damit das Volk von der Arbeit, Gebeth und andern Geschäften nicht abgehalten und zum Müssiggange verwöhnet werde. Gleichwie aber vorkommen will, daß dieser höchsten Verordnung in ein so andern Orten nicht nachgelebet werde, sohin selbe in Vergessenheit gekommen zu sein das Ansehen hat, als wollen Wir solche unsre höchste Verordnung hiemit nicht nur erneuert, sohin Euch hierauf ernstlich angewiesen, sondern auch anbey anbefohlen haben, daß von nun an denen Burgerssöhnen in Städt- und Märkten, dann übrigem Volke auf dem

Lande die Aufführung sämmtlicher sowohl geist- als weltlicher Trauer-, Schau- und Singspiele (nur ehrbare und gutgeheißene Spiele der Schulkinder außer der Fastenzeit ausgenommen) specialiter gnädigst verbothen, hingegen der Gemeinde Oberammergau per modum Privilegii, welches derselben bereits i. J. 1780 ertheilt worden ist, alle zehn Jahr einmal in den Pfingstfeiertägen das Schauspiel, „das alte und das neue Testament" betitelt, ungehindert öffentlich aufführen zu dürfen nochmals gnädigst bewilligt haben.

München den 30. März 1791.

Churpfalzbayerische Obere Landesregierung.

Fr. J. v. Pettenkofen. Reinprechter, Sekret.

Die Gesuche um Erlaubniß zur Aufführung geistlicher Spiele giengen nichtsdestoweniger fortwährend ein und wurden ebenso fortwährend abgewiesen, da „die Geschichte des Leidens Christi kein theatralischer Gegenstand" (Erlaß v. 27. März 1792) oder „da die großen Geheimnisse Unserer heiligen Religion kein Gegenstand für die Bühne seien" (Erlaß v. 20. Juli 1793), und die Gemeinden, die dennoch solche Spiele aufführten, wurden um Geld gestraft, wiewohl hie und da, aber sehr selten, ausnahmsweise Erlaubnisse ertheilt wurden z. B. 1797 drei Gemeinden. Seit dem Jahre 1800, unter Churfürst Maximilian IV. nachmaligem König Max I. wurde die Sache noch schlimmer. In dem genannten Jahre begannen die Oberammergauer das Spiel, welches jedoch durch den Krieg unterbrochen wurde. Die Fortsetzung des Spiels 1801 wurde nach viermaliger Aufführung unterbrochen, dieses Mal aber nicht durch Krieg, sondern durch einen Erlaß der Regierung, welcher das Oberammergauer Spiel-Privilegium für erloschen erklärte.

Mittlerweile — es war der Anfang unsers Jahrhunderts — hatten in Bayern die Passionsvorstellungen in Folge des strengen Einschreitens gegen dieselben ganz aufgehört. Das Jahr 1810 begann auch für die Oberammergauer mit trüben Aussichten; doch mußten sie einen Versuch zur Wiedererlangung der Erlaubniß machen. Eine Deputation unter Führung Georg Lang's gieng nach München und wurde von dem Oberkirchenrathe, sogar mit dem Bedeuten, sich möglichst schnell aus der Stadt zu entfernen, abgewiesen. Nun wandte sie sich an den geistlichen Rath Sambuga, der sie freundlich aufnahm und ihr eine Bittschrift direct an den König verfaßte, und so weit es möglich war, dieser Bittschrift eine günstige Aufnahme bereitete. Und so sehr sah er sein Bemühen von Erfolg gekrönt, daß die mündliche Zusage der Erlaubniß der Deputation gleich mitgegeben wurde, die schriftliche Erlaubniß kam nach.

Nun war aber auf's Neue in den Oberammergauern der bestimmte Entschluß lebendig geworden, das möglich Beste, mit Anstrengung aller Kräfte, zu geben. Deshalb vereinigten sich zwei, auch sonst einander befreundete Männer, Pater Ottmar Weis, der damals noch seine ehemalige Klosterzelle zu Ettal bewohnte, und der Schullehrer Rochus Dedler zu Oberammergau, das Werk zu fördern. P. Ottmar übernahm die neue, der neuen Zeit angemessenere, Bearbeitung des Textes. Er faßte den Gedanken und hielt ihn fest, mit Weglassung aller poetischen Zuthaten der letztvergangenen Jahrhunderte, die Darstellung der Leidensgeschichte selbst lediglich auf die heiligen Evangelien zu gründen und jeder einzelnen Handlung die darauf bezüglichen biblischen Vorbilder aus dem alten Bunde in plastischen Vorstellungen vorangehen zu lassen,

den Zusammenhang zwischen Vorbild und Erfüllung aber durch das gesprochene oder gesungene Wort der Genien zu deuten und durch dieselben bei jedem Auftritte das Beherzigenswertheste den Zuschauern an das Herz zu legen. Nach diesem einfachen, reiflich durchdachten Plane legte er seinen ersten Versuch an, den er im Jahre 1811 zur Ausführung brachte, dem er aber im Jahre 1815 auf Ersuchen der Oberammergauer die vollkommnere Gestalt gab, in welcher seine Arbeit mit wenigen Veränderungen noch im Jahre 1850 erschien. Auch Lehrer Dedler, der den Weis'schen Text in Musik gesetzt hatte, ließ sich die Vervollkommnung seiner Composition, deren Umarbeitung durch den vielfach veränderten Text nothwendig geworden war, sehr angelegen sein, und brachte das schöne, den Kräften der Musiker angemessene Werk zu Stande, das noch den Beifall aller billig denkenden Beurtheiler findet.[1]) Für das Jahr 1860 arbeitete dann der öfter genannte Pfarrer Daisenberger den Text noch einmal um, jedoch ganz im Sinne seines Lehrers Dr. O. Weis.

Als nun die Gemeinde Oberammergau die Erlaubniß des Spiels wiedererhalten hatte, kamen andere Bittsteller nach und einzelne waren nicht minder glücklich (so z. B. in den nächsten vierzehn Jahren sieben Gemeinden,[2]) während acht andere Gemeinden abschläglich beschieden wurden) und seit dem Regierungsantritte Ludwigs, der

---

[1]) Aus Daisenbergers Bericht a. a. O. Deut. II 461.

[2]) Darunter wieder Oberammergau ausnahmsweise für 1815, wurde aber in seinen Hoffnungen, durch die Einnahme den schlimmen Finanzzustand, der durch Kriegsschaden und Durchbrüche eines reißenden Gebirgswassers entstanden war, zu verbessern, bitter getäuscht. 1811 hatten an der Gemeindeschuld 3865 fl. abgetragen werden können; 1815 dagegen, wo ein neues Theater und neue

in diesen Spielen nichts Verfängliches sah, wurde die Erlaubniß noch bereitwilliger ertheilt, vorausgesetzt, daß sie nicht für ein gewöhnliches Theater begehrt werde. So waren denn die Passionsspiele überall in Bayern wieder in Aufnahme gekommen, aber dem Aufwand von Kräften und Kosten, wie ihn die Passionsvorstellungen unter freiem Himmel erforderten, waren allein die Oberammergauer gewachsen und alle andern Spiele hörten nach und nach von selber auf — ihres blieb.

Man fühlt sich zu der Frage gedrungen: wie kommt es wohl, daß, als die geistlichen Schauspiele sich nirgend mehr gegen die feindselige Gesinnung der Zeit zu halten im Stande waren, das Oberammergauer Passionsspiel allen, directen und indirecten, Angriffen erfolgreich Trotz bieten konnte, so daß es sich bis auf unsere Tage erhalten hat? Man wird schwerlich fehl gehen, wenn man den Grund davon in den drei Umständen sucht, erstens daß die Oberammergauer von je her eine besonders glückliche Anlage zu wirklich schöner Aufführung solcher Spiele besaßen; zweitens, daß sie einen Ernst in die Sache setzten, wie keine andere Gemeinde, und drittens, daß der Text ihres Spiels, wenigstens seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, an innerem Werth und religiöser Würde weit über allen ähnlichen Erzeugnissen stand. Von den beiden ersten Punkten werden wir in den folgenden Abschnitten zu reden haben, über den dritten müssen wir uns hier noch äußern.

Kleider angeschafft werden mußten und Ungunst des Wetters die Einnahme schädigte, wurden nur 127 fl. erübrigt, und zwei Jahre später brannten neben vielen andern Gebäuden auch Schul- und Gemeindehaus ab. 1830 wurde ein neues Theater auf der jetzt davon genannten Theaterwiese erbaut.

Daß der Geschmack des Mittelalters, und der Zeit nach demselben, am Komischen sich auch im Oberammergauer Spiele geltend machte, ist nur zu begreiflich und in den ältern Texten fehlt es nicht an komischen, meist Teufelsscenen, die die Zuschauer zum Lachen bringen sollten, wiewohl jene anstößige gemeine Komik keinen oder nur einen sehr kleinen Raum dort gefunden hat. Es ersieht sich das aus dem einzigen Text, der von dem alten Oberammergauer Passionsspiele zugänglich ist (denn noch einige andere alte Texte, die sich in Oberammergau befinden, sind nicht zugänglich, nicht einmal einem Guido Görres waren sie es). Deutinger gibt hierüber in seinen Beiträgen (III 417 ff.) interessante Notizen. Jener Text befindet sich in der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, ist mit Nr. 3165 bezeichnet, auf 168 Quartblätter geschrieben und führt die Ueberschrift: „Der alte Ammergauer-Passion." Nach diesem Texte wurde noch 1748 in Kohlgrub, nahe bei Ammergau, gespielt und, die Richtigkeit der Ueberschrift vorausgesetzt, ist es eben der Text, nach welchem in Oberammergau von Anfang an gespielt worden ist. Der Verfasser muß Joh. Aelbl, Dechant und Pfarrer in Weilheim sein, der 1609 starb; denn auf der genannten Bibliothek befinden sich noch einige Abschriften eines von ebendemselben Aelbl verfaßten Weilheimer Passionsspieltextes, welche von dem Kohlgruber oder Ammergauer Texte nur wenig abweichen. Es scheint also, daß die Oberammergauer, als sie 1634 ihr Spiel begannen, oder wiederbegannen, eben diesen Aelbl'schen Text als den passendsten wählten, ihn etwas verarbeiteten, bezw. vermehrten und darnach spielten. Dramatische und plastische Vorstellungen wechseln bereits mit einander ab, jedoch nur in dem Oberammergauer Spiel, während sie in dem

Weilheimer fehlen; es sind aber die plastischen Darstellungen noch nicht dem alten Testamente entnommen, sondern einzelne Momente der Leidensgeschichte. Eingeleitet wird das Spiel durch einen Ehrenherold, einen Argumentator, einen Teufelsboten und einen „Schutzengel", der die Wirksamkeit des Teufelsboten zu nichte zu machen sucht. In den Jahren 1750 und 1760 wurde, wie Deutinger vermuthet, nach einem Texte gespielt, welcher unter dem Titel: „Bitteres Leiden, obsiegender Tod und glorreiche Auferstehung des eingefleischten Sohnes Gottes" von Pater Ferdinand, Benedictiner in Ettal, gedichtet wurde. Die plastischen Darstellungen sind bereits dem alten Testamente entnommen, folgen aber noch den dramatischen Vorstellungen nach. Erklärt werden sie durch einen Schutzengel mit den Seinigen, die hier auch schon „Chor" genannt werden.[1]) Eine Ueberarbeitung der vorhandenen Texte durch Pater Magnus aus Ettal ergab den Text für 1770—1780, ein Text in gereimten Versen, in welchem noch manche allegorische Personen (Hoffart, Geiz, Neid), auch Lucifer, auftraten, ein Text, der aber auch bereits so viele Vorzüge vor anderen ähnlichen Stücken hatte, daß er allein von dem churfürstlichen Büchercensurcollegium in München approbirt wurde, worauf eben jenes Spiel-Privilegium der Oberammergauer sich gründete. Was dann weiter seit 1811 aus dem Spieltext wurde, haben wir bereits (S. 130 f.) gesehen.

Zum Schlusse dieses Kapitels und Abschnitts sei es uns vergönnt, als Proben des alten Ammergauer Passions-

---

[1]) Dieß die einfachste Erklärung, warum noch heute die Chorsänger des Oberammergauer Passionsspieles „Schutzgeister" genannt werden.

spiels die Einleitung desselben und die Erhängung des Judas, beides bei Deutinger abgedruckt, wiederzugeben:

Einleitung. Ehrenherold:

„Ehrwürdig in Gott, vest, ehrenvest
in Gott ankommne liebe Gäst,
ehrsam und weis', fürsichtge Herrn!
Mann, Knaben, Frauen und Jungfrauen,
Die uns allhier wollen zuschauen;
nun seht, wir seynd verfasset schon
des Herren Jesu Passion
euch Allen spielweis fürzuzeigen,
darzu ihr euer Herz sollt neigen.
Denn da werdet ihr, andächtige Christen,
nach der Beschreibung der vier Evangelisten
sehen, was Christus hat erlitten,
bis er uns ewigs Reich erstritten,
welches durch Adam war verlorn.
Wir lagen All in Gottes Zorn,
bis sein lieber Sohn auserwählt
für uns sich zum Versöhner gestellt,
wie dessen sich der Herr beklagt,
als er durch den Psalmisten (Ps. 68) sagt:
„Was ihr nit habt gebraucht an mich,
dasselbe hab bezahlet ich."
Soll man verstahn auf diese Weis:
Was Adam in dem Paradeis
wider Gottes Gebot verbrochen,
das hat Gott an seinem Sohn gerochen.
Niemand hätt ihn versöhnen mügen,
wo nit Christus herab wär g'stiegen
wohl aus des hohen Himmels Thron,
menschliche Natur an sich gethon,
den Tod gelitten hier auf Erd,
dadurch er uns sein Reich beschert,
wie der Prophet Esaias (Cap. 53)
ausdrücklich hat beschrieben das.
Wann der Herr, spricht er, wird sein Leben

für die Sünd in den Tod selbst geben,
so werd er ihm damit von hinnen
ein langwierig's Geschlecht ang'winnen.
Das ist nun allbereit geschehen,
wie ihr jetzund werdet klärlich sehen
und Alles fein nach Ordnung hören.
Nutzlich werdet ihr den Tag verzehren,
wann ihr Alles fein werdet bedenken
und euch in euern Herzen kränken
über die große Angst und Noth,
das bittre Leiden und herben Tod
des Herren Jesu, Gottes Sohn,
der Alles hat für uns gethon,
seines Vaters Zorn abzuladen,
uns wieder zu bringen zu Gnaden.
Es ist aber die ganz Historie
Zur Andacht, Gottes Ehr und Glorie
in fünf Actus getheilet schlecht
nach der Poeten G'satz und Recht.

Argumentator, nachdem er den Inhalt des ersten Actes angegeben:

Das werdet ihr jetzt vernehmen fein.
Wöllt Alle fein still und ruhig sein,
fein ruewig und in stiller Ruh
jetzt hören der Tragödie zu.
Der erste Act wird fangen an;
nun bleibet sitzen oder stahn.
Habt kein Gewimmel oder Gewirr,
Damit ihr uns nicht machet irr.
Druckt, drängt und übersteht uns nit,
ist unser Aller fleißig Bitt.

Beide ab. Ein Teufelsbote kommt, bringt einen Brief, und spricht:

Hört! hört, warum ich komm daher
Mich hat gesandt der Lucifer
da unten aus der Höllen tief

und hat euch zug'schickt diesen Brief,
den soll ich euch alsbald ablesen.

Nun hört sein Inhalt: (liest)

„Ich Lucifer, ein König der Höllen
und aller deren, die darnach stöllen,
entbiet mein'n Gruß und Gnad darbei
Jedem insonders, wer er sei,
der da vollstrecket mein Begehren
und thut mir meine Bitt gewähren.
Mir ist zukommen in der Höll,
daß man ein Spiel jetzt halten wöll
hier in Ammergau auf dem Platz
gar hoch zuwider meinem G'satz,
als wie auf Erd ein sterblicher Mann,
dessen Namen ich nit nennen kann,
sei für die Sünd am Kreuz gestorben
und hab die Seligkeit erworben,
das man doch gar nit glauben soll;
dann die Geschicht steckt Lugen voll.
Wie wohl ich's gern verhindert hätt,
viel Boten vorher senden thät,
so ist doch all mein Müh verlorn,
deß hab ich nit einen kleinen Zorn.
Darumb ihr lieb'n Getreu'n auf Erd,
wann ihr dem Spiel zusehen werd't,
so seid dabei ohn all Andacht,
alle Unruh dabei anfacht;
keiner unter euch sey still,
treibt um und um der Unzucht viel
mit Schlafen, Schwätzen, Lachen und Spotten
und reißt darbey gut Fastnachtzotten,
auf daß die Umstehende die Sprüch
nit hören, das begehre ich.
An dem thut ihr mir ein Gefallen,
will's verdienen gegen euch Allen
in meinem finstern Reich herunt
von mir Lucifer, höllischen Hund

in meinem finstern Schloß und Haus,
da das Feuer schlagt zum Fenster aus."

Also habt ihr den Brief vernommen,
dem wöllet ihr fein fleißig nachkommen,
dem Lucifer der Bitt gewähren,
habt ihr an ihm ein'n gnädigen Herren,
wann ihr seid aller Unzucht voll;
er will euch das vergelten wohl,
und euch dort geben guten Lohn.
Hui Teufel, auf und fahr davon!

(Läuft brüllend ab.)

Schutzengel, ein Kreuz haltend:

Der Schutzengel bin ich genannt,
von Gott herab zu'n Menschen gesandt,
ich sollte fleißig Achtung geben,
wie nämlich b'schaffen sey ihr Leben.
Aber man lebt, es ist ein Graus;
mein Herr und Gott, ich richt nichts aus.
Ich geb zwar treulich auf sie Acht,
ich ermahn sie Tag und Nacht.
Ich sage, man sollte von Sünden abstehen;
mein Lehr will Niemand zu Herzen gehen.
Ich erzähl ihnen die höllische Pein,
wie's auch im Himmel sei so fein;
wann ich gleich viel sagen thu,
der Mensch läuft halt dem Teufel zu.
Ich unterweis' sie früh und spat.
Hilft nichts; was er im Willen hat,
das muß geschehen alsobald.
Ich sprich ihm zu mit ganzer G'walt,
er thut, als thät er mich nit hören.
Was aber der Teufel thut begehren,
da ist man geschwind, man folgt ihm gleich.
O, wie verscherzt man das Himmelreich!
O liebe Christen, glaubt mein'm Wort!
O wann ihr wüßt, wie's zugeht dort!
Nehmt doch in Obacht Gottes Zoren!

Man schreit euch täglich in die Ohren,
nämlich man soll die Sünden meiden;
aber leider, mein Gott, man wills nit leiden.
Die gute Lehr schlagt man in d' Schanz,
den Schutzengel veracht't man ganz.
Ist lauter Gift, was dieser sagt.
Weh euren Seelen! Doch Gott seis g'klagt.
Weh euch an jenem ernsten Tag,
wann ich euer Leben Gott fürtrag.
Verklagen will ich euch alls dort,
daß ihr verachtet habt mein Wort.
Sag mir, mein Christ! hast ein'n Verstand?
Freywillig kommst in's Teufels Hand.
Begehrst doch nicht aus Himmels Thron,
das ewig Feur willst selber hon.
Willst Du dann ewig brinnen und braten?
Ich hab Dir oft zum Guten gerathen.
Das Mein'ge hab ich g'nug gethan.
So will man die ewig Freud nit han!
So fährt man halt dem Teufel zu!
O wie veracht't man die ew'ge Ruh!"
(Er geht traurig ab.)

Teufelsbote kommt wieder:

„Ist All's nichts, was der Engel sagt;
er macht euch wahrlich alls verzagt.
Dürft seinem G'schwatz nit Glauben geben.
Fahrt ihr nur fort in eurem Leben;
ist schon recht also." (Er lauft ab.)

Im dritten Act erscheint Judas in der Versammlung des Synedriums, wirft den Hohenpriestern das Geld vor die Füße und stürzt hinaus, sich zu erhängen.

Belial (mit einem Strick zu Judas tretend):

Den Strick will ich Dir dazu schenken,
mein Judas, henk Dich bald daran.
Was willst Du lang auf Erd umgahn?
Die Sünd, die Du hast (ge) than um Geld,

ist größer, denn die ganze Welt,
wird Dir verziehen nimmermehr.
Dort ist ein rechter Baum, lauf her,
und henke Dich alsbald daran.
Was willst Du lang zum Spott umgahn?
Ja, daß man sagt: Dieb und Uebelthäter,
Deines eignen Meisters Verräther?
Hilf Dir bald selber ab dieser Plag
und laß heunt sein Dein'n letzten Tag.

Judas:

So mach mir nur den Garaus geschwind,
ich bin doch schon des Teufels Kind,
bin schon verloren ganz und gar,
muß doch schon zur verdammten Schaar.
O hätt man mich an Galgen g'henkt
oder im ersten Bad ertränkt!
Wann ich gleich noch so lang leben thu,
muß doch zuletzt dem Teufel zu.
Ist gleich so gut, es g'schehe bald.
Nur geschwind darüber! So sei es halt!
Ist bald geschehn mit einem Strick;
die Welt ich jetzt das letztmal sich.
O Menschenkind, sieh an da mich,
vor dem verfluchten Geiz hüt Dich,
laß Dir das Geld nit seyn zu lieb!
Das Geld hat mich g'macht zu ein Dieb
und einen Böswicht und Verräther
an meinem Meister und Wohlthäter,
daß ich ihn auf die Fleischbank g'geben,
das schnöde Geld bringt mich ums Leben,
das ich geliebt ohn alles Maaß.
Viel Brüder ich zuletzt hier laß. (Steigt auf den Baum.)

Teufel:

So, so, mein Judas, g'fallst mir wohl,
den Dienst man Dir belohnen soll
in unserm finstern Reich herunt.
Beelzebub mach du jetzund,

daß wir bald kommen in d' Höll,
das ist uns gar ein lieber G'sell.
Es seynd auch noch viel auf dieser Erd,
die seynd kein Heller und Pfennig werth,
die nichts thun als Gott betrügen.

Ein anderer Teufel:

Dieselben wollen wir schon kriegen.
Gar viel seynd, die ungerechtes Gut
besitzen thun mit frechem Muth,
die müssen all in d' Höll hinein
und leiden mit uns ewig Pein.

Die Teufel reißen dem Judas das Eingeweide aus dem Leibe, nehmen ihn vom Baume herab und legen ihn auf den Karren.

Lucifer:

Ha, ha, mein Judas, jetzt hast'n Ruh,
jetzt will ich tapfer schüren zu.
Ewig mußt Du brennen und braten;
warum mußt Du Deinen Meister verrathen!
Jetzt bekommst Du ewig Deinen Lohn.
Hui Teufel auf und fahr davon.

Dritter Abschnitt.

Wer das Oberammergauer Passionsspiel weder aus eigener Anschauung kennt, noch sich durch die vorhandene Literatur oder auf sonstige Weise hat unterrichten lassen, und nun gelegentlich von demselben hört, der wird zuerst ein halbes Lächeln kaum unterdrücken wollen bei dem Gedanken, „eine Anzahl von Bauern wollen Theater spielen". Was dazu gehört, irgend welche theatralische Vorstellungen zu geben, weiß man ja, und eigentlich nur ganz große Bühnen, Bühnen mit ungeheuren Hülfsmitteln, Hofbühnen z. B., sind im Stande, etwas Ordentliches zu leisten. Schon den kleinen Bühnen kleiner Städte will es oft nicht gelingen, Manches zu vermeiden, was auch ernste Scenen dem Gelächter preis gibt: es fehlt an der Maschinerie, oder an den Kräften, oder das Ungeschick der Diener, Choristen und Statisten reizt in störender Weise die Lachmuskeln des Publicums; und je kleiner die Bühne ist, d. h. je unbedeutender an künstlerischer Begabung und Tüchtigkeit der Director oder der Unternehmer und die Darsteller sind, desto niedriger steht das Theater. Ein gebildeter Mensch geht nicht zu den Vorstellungen auf solchen kleinen Bühnen, weil die Sache

roh wird und ihn anekelt; das dort anwesende Publicum belustigt sich allerdings an dem, was dort geboten wird, auch an dem, was verkehrt geht, spielt gelegentlich auch wohl durch Dreinreden selbst mit — — — „und wenn nun vollends eine Anzahl Bauern Theatervorstellungen geben wollen, so muß das ja von vorn herein jeden gebildeten Menschen fast empören". — Das sind so ungefähr die Gedanken, denen sich der Unkundige, wenn er von dem Spiel der Dorfgemeinde Oberammergau hört, überläßt. Es kommt noch etwas hinzu, welches die Bedenklichkeit erhöht, nämlich daß der Gegenstand des Spiels das Leiden und Sterben Jesu Christi ist, also der heiligste Gegenstand, den die ganze Weltgeschichte aufzuweisen hat, — und dieser Gegenstand auf die Bühne gebracht, und von Bauern dargestellt — nein das ist unerhört. Was dieses letztere, die Heiligkeit des Gegenstandes betrifft, so verweisen wir auf den folgenden Abschnitt, hier wollen wir die Darstellung durch die Oberammergauer ins Auge fassen und das, was uns dort geboten wird, nach dem Maaßstabe prüfen, nach welchem man sonst eine künstlerische Leistung bemißt.

Diese Prüfung sollte billiger Weise zuerst das aufgeführte Drama selbst betreffen, allein wir stoßen dabei auf eine Schwierigkeit, die wir nicht haben überwinden können. Daß die Leidensgeschichte, wie sie uns in den Evangelien geboten wird, nicht nur dramatischen Stoff enthält, sondern ein wirkliches Drama ist, eine wahre Tragödie, und zwar die vollkommenste Tragödie, die je geschrieben worden ist und die es überhaupt geben kann, darüber ist kein Zweifel; aber wie ist die Bearbeitung ausgefallen, derer die Oberammergauer sich bedienen? Diese Frage zu beantworten, ist es doch unumgänglich

nothwendig, den Text in Händen zu haben, aber — und das ist eben die Schwierigkeit — den haben wir nicht, und können ihn auch nicht bekommen. Der Musiktext, d. i. der Text alles dessen, was gesungen wird, ist gedruckt, und wird dem Zuschauer in die Hände gegeben, aber der Text dessen, was gesprochen wird, ist nicht gedruckt, wenigstens nicht für das Publicum, und das zum und beim Spiel gebrauchte Textexemplar wird nie in andere Hände gegeben. Wir haben uns an den Oberammergauer Gemeinderath selbst gewendet und unter dem Erbieten, jede geforderte Garantie zu leisten, gebeten, uns den Sprechtext zukommen zu lassen; allein die übrigens sehr höfliche Antwort war, daß unserem Wunsche unter keiner Bedingung entsprochen werden könne, es sei alter Brauch, den Text nicht aus den Händen zu lassen. Das scheint in der That so zu sein, denn wir erinnern uns, daß Deutinger darüber klagt, die Oberammergauer seien auf ihre Texte, alte wie neue, sehr eifersüchtig und irgend welche Benützung derselben zu literarischen Zwecken sei nicht gestattet, sei es aus Furcht, daß wieder ein Text verloren werden könne (es soll schon einmal auf solche Weise ein Text verloren gegangen sein), sei es aus Furcht, daß dadurch einer ungünstigen Beurtheilung Vorschub geleistet werden möchte, falls der Text in unrechte Hände käme, oder aus Furcht, daß das Oberammergauer Spiel gar auf andere Bühnen, also durch einen literarischen Diebstahl, gebracht werden könnte. Genug, wir haben keinen Sprechtext, der uns zur Beurtheilung vorläge, und wir müssen uns mit dem Wenigen begnügen, was Guido Görres und einige Andere beigebracht haben und was wir auch in unserer obigen Darstellung (Abschnitt I) aufgenommen haben. Der Text, welcher noch 1850 gebraucht

wurde, ist, wie oben bemerkt, derselbe, welcher 1811 von Ottmar Weis verfaßt und von demselben 1815 noch einmal überarbeitet wurde, und ist auch bis in die neueste Zeit nur wenig geändert worden. Eine solche Aenderung, wie ebenfalls bereits bemerkt wurde, nahm dessen Schüler, der genannte Daisenberger selbst, für das Spiel von 1860 vor, indem er vorhandene Härten und unpassende Ausdrücke abänderte und noch fortwährend läßt man sichs angelegen sein, wo man auf früher übersehene Ausdrücke aufmerksam wird, sie zu beseitigen. In einem der Berichte bei Deutinger aus dem Jahre 1840 wird auf solche Ausdrücke aufmerksam gemacht, z. B., daß einer der Schriftgelehrten den aufbrausenden Hohenpriester mit den Worten beschwichtigen will: „Ereifern Sie sich doch nicht so, Herr Hoherpriester!"; daß einer der römischen Soldaten, der eine Meldung zu machen hat, anfängt: „Auf dero gnädigsten Befehl habe ich die Ehre zu melden". Diese allerdings anachronistischen Redeweisen kamen im Spiel von 1871 nicht vor, sind also, mit gewis. noch manchen anderen, ausgemerzt worden. Manches ist allerdings noch geblieben, was hinaus sollte; so z. B. ist es störend, daß der Diener des Pilatus, ein Römer, den Juden, die, um sich nicht zu verunreinigen, nicht in das Haus des Pilatus gehen wollen, die Bemerkung nachwirft: „O ihr verschmitzten Schelme, die ihr Kameele verschluckt und Mücken abseihet!", oder daß einer der Hohenpriester einmal etwas wie „habt Dank, ihr Götter" ausruft; — aber bei der unausgesetzten Aufmerksamkeit, welche auf jede neue Aufführung verwendet wird, ist an einer vollständigeren Reinigung des Textes von unpassenden Ausdrücken nicht zu zweifeln. Einen ganz neuen Text aber, nach der Schreib- und Dichtungsweise unserer

Zeit, abzufassen, halten wir keineswegs für wünschenswerth: Die Eigenthümlichkeit des Oberammergauer Passionsspiels müßte nach unserer Ueberzeugung dadurch nothwendig Abbruch leiden; zu dem Spiele gehört eben auch der Text. Wie sehr man in Oberammergau fort und fort bestrebt ist, zu bessern, beweist der Musiktext. Wie dieser jetzt vorliegt, sind die Verse allerdings nicht selten unbeholfen, die Reime mit Mühe gesucht und gefunden und einzelne Härten des Ausdrucks nicht zu leugnen; aber im Allgemeinen, muß man doch sagen, ist die Sprache edel und bietet zuweilen wirklich poetische Schönheiten dar, z. B. gleich im Prolog, der von Allioli, dem bekannten Bibelübersetzer, verfaßt sein soll. Die fortwährend angestrebte Verbesserung ersieht sich unter anderem aus Folgendem: noch 1870 hieß es im Prolog nach dem

„Preis, Anbetung, Freudenthränen, Ewger, Dir!"

Doch Heiligster! darf der Staub sich unterstehn,
Hin in der Zukunft Heiligthum zu sehn?
Seht das Geheimnis Gottes — das Opfer dort auf Moria,
Das Opfer — der Versöhnung Bild auf Golgatha.

— Nun folgten zwei lebende Bilder zugleich, die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese und Abrahams Opfer auf Moria. Der Chor sang weiter:

Seht, so will, der Sünder Schuld zu zahlen,
Wie einst Isaac dort auf Moria,
Gott zum großen Sühnungsopfer fallen,
Der Geliebte selbst auf Golgatha! —

Im folgenden Jahre, als die Aufführungen nach Beendigung des Krieges wieder aufgenommen waren, lauteten die Worte so:

Die Menschheit ist verbannt aus Edens Au'n,
Von Sünd umnachtet und von Todes Grau'n.

Ihr ist zum Lebensbaum der Eingang ach! versperrt,
Es drohet in des Cherubs Hand das Flammenschwert.

Nun erschien ein lebendes Bild, die Vertreibung Adam's und der Eva aus dem Paradiese, und erst nach diesem ein zweites, das leere Kreuz, um welches anbetende Gestalten knieen; den Uebergang zu diesem zweiten Bilde machte der Chorgesang:

Doch von ferne, von Calvarias Höhen
Leuchtet durch die Nacht ein Morgenglühn,
Aus des Kreuzbaumes Zweigen wehen
Friedenslüfte durch die Welten hin.

Gott! Erbarmer! Sünder zu begnaden,
Die verachtet frevelnd Dein Gebot,
Gibst Du, sie vom Fluche zu entladen,
Deinen Eingebornen in den Tod!

Wie ungleich schöner die letzte Redaction dieser Partie des Textes ist, wird Niemand entgehen, namentlich ist der Gegensatz vom Lebensbaum, zu welchem der Eingang versperrt, und dem Kreuzbaum, zu welchem der Zugang offen, außerordentlich schön und ergreifend. Die Musik zu diesem Texte entspricht, wie oft sie auch trivial und sentimental und banal und wie vielerlei — al sonst noch genannt worden ist, demselben vollkommen; sie ist im Allgemeinen durchaus edel, erinnert vielfach an Haydn'sche Oratorien, ist freilich nicht immer frei von Härten, aber nie trivial, noch sentimental, oder gar banal, steigt dagegen manchmal z. B. in dem Wechselgesang (14. Vorstellung) zu einer Höhe und Begeisterung, die meisterhaft genannt werden darf.

Allein ungleich wichtiger als die Ausdrucksweise des Textes ist doch die Charakterzeichnung, welche im Drama geboten wird; oder, wenn einerseits der Aristotelische Ausspruch: der Zweck der Tragödie sei, durch Mitleid und Furcht die Seele von den Leidenschaften zu reinigen, be-

rechtigt ist, und wenn andrerseits die Hauptperson einer Tragödie einen so vollkommen ausgeprägten Charakter trägt, eine so in jeder Beziehung vollkommene Persönlichkeit — sagen wir gleich: der vollkommene Mensch, das wahre unentweihte Ebenbild Gottes ist, wie im vorliegenden Falle Jesus es ist, so daß eine Charakterentwickelung gar nicht mehr möglich ist, sondern der von vorn herein vollendete Held der Tragödie eben nur den nach dem göttlichen Rathschluß ihm vorgezeichneten Weg durch Leiden und Sterben zu gehen hat — so kommt doch offenbar alles darauf an, wie der Knoten der Intrigue geschürzt ist, durch welche der Held zu Falle und eben die Zeichnung der Charaktere zu Stande kommt. Nur wenn die Intrigue auf psychologisch richtigem Grunde ruht, können die in Anspruch genommenen „Mitleid und Furcht" einen wirklich reinigenden Einfluß ausüben. Es ist also natürlich, daß der Dichter, der die Passionsgeschichte dramatisch bearbeitet, diese ganz anders ansehen muß als der fromme Christ, der die Passionsgeschichte zu seiner Erbauung betrachtet; dieser weiß, um was es sich handelt, wo alles hinaus will und was er in der Passionsgeschichte sucht, jener muß den Knoten erst schürzen, welcher den dramatischen Höhenpunkt in sich birgt. Es fragt sich demnach, in wie weit diese Aufgabe in dem Oberammergauer Passionsspiel erfüllt ist. Wir glauben, sie ist ganz erfüllt. Die Intrigue entspinnt sich aus drei Momenten: aus der durch Jesu Lehre längst geschehenen Erschütterung der Obergewalt der Priester, bezw. aus ihrer Herrschsucht, ferner aus der Rache der durch Jesu Tempelreinigung beleidigten und geschädigten Tempelkrämer und Wechsler und endlich aus der niedern Gewinnsucht des Judas. Aber Judas ist noch ein Jünger des Herrn; er muß also

von dem erhabenen Standpunkte, auf welchem er als solcher steht, heruntersteigen, muß der Schurke werden, der seinen Herrn verräth — er ist der Einzige, dessen Charakter sich erst in der Tragödie selber entwickelt (abgesehen von Pilatus, bei welchem Aehnliches, doch von viel minderer Bedeutung, vor sich geht). Wegen der durch Jesum bereits fühlbar gewordenen Beeinträchtigung ihrer Herrschsucht haben die Priester schon von dem Jesu Einzug in Jerusalem begleitenden Haufen und zwar in drohender Weise sich abgesondert, wie wir bei der Beschreibung der ersten Vorstellung darauf aufmerksam gemacht haben: eine Verbindung zwischen ihnen und den beleidigten Tempelhändlern kann nicht ausbleiben, und weiter ist der natürlichste Weg, ihren Plan durchzuführen, daß sie auf irgend welche bübische Weise, z. B. durch Verrath, Jesum in ihre Gewalt zu bekommen suchen. Es ist zwar dagegen geltend gemacht worden[1], es passe sich nicht für die stolze und vornehme Priesterschaft, mit so gemeinen Menschen, wie die Tempelkrämer sind, gemeinschaftliche Sache zu machen; auch sei es störend, daß gleich von Anfang an die Priester den Tod Jesu fordern; allein was das erste betrifft, so darf man fragen: ist das denn das erste Mal gewesen und das letzte Mal geblieben, daß vornehme Menschen die Gemeinschaft gemeiner Menschen nicht verschmäht haben, um schlechte boshafte Pläne durchzuführen? und was das Andere betrifft, so gilt doch wohl vor allem die Darstellung der Evangelien und die eben sagen es, wie früh schon Jesu Feinde auf seinen Tod bedacht waren, was doch auch wahrlich nicht als psychologisch unrichtig angesehen werden kann — handelt es sich doch um eine fanatische in ihrem empfindlichsten Interesse angegriffene Priesterschaft. Es ist auch gesagt worden, es sei unmo-

tivirt, daß die Tempelhändler und Wechsler durch Jesu Handlung im Tempel sich gleich für banquerott erklären, und daher gleich solche Feindschaft gegen Jesum aufkommen lassen, daß sie sich mit seinen Todfeinden verbinden. Doch glauben wir, daß diese Feindschaft hinlänglich motivirt ist. Die Schilderung der Tempelkrämer entspricht so vortrefflich jenen schmutzig-habsüchtigen Schacherjuden, wie sie noch in unseren Tagen umgehen, daß die Continuität zwischen jenen und diesen gar nicht zu verkennen ist. Der Groschen, den solch ein Schacherjude verloren hat, thut ihm so weh, wie wenn er ein großes Capital verloren hätte, und bei einem kleinen Verluste schreit er eben so schnell und eben so laut sein „bin ich verloren! bin ich ein geschlagener Mann", wie bei einem großen Verluste. Und sind nicht jene Juden durch das Wort in der zweiten Vorstellung, welches uns so ganz an das eigenthümliche Idiom der heutigen Juden erinnert, ganz vorzüglich gezeichnet, durch durch das Wort: „hat uns nicht der hohe Rath den Kauf im Tempel erlaubt? und daraus hat uns der Galiläer vertrieben, mit einer Geißel hat er uns vertrieben!"? — Das Mittel nun, an Jesum zu gelangen, bietet sich in der Bekanntschaft eines der Tempelkrämer mit Judas dar. Es ist ganz fein angelegt, daß dieser Händler gleich an Judas denkt; dadurch fällt ein Licht auf die ganze sittliche Beschaffenheit dieses Jüngers; allerdings ist er kein gemeiner Mensch, allerdings hat er hohe Gaben, die zu guten Hoffnungen berechtigen, sonst hätte ihn ja auch Jesus nicht zu seinem Jünger erwählt, aber er hat auch eine schwache Seite und die hat der Tempelkrämer entdeckt, das ist die Liebe zum Gelde, und bereits muß diese sehr ausgeprägt gewesen sein, da der Krämer sich mit ziemlicher Gewisheit über den Erfolg seines Planes äußern kann.

Und in der That stimmt dazu das Urtheil des Evangelisten: „Das sagte er aber nicht, daß er nach den Armen fragte, sondern er war ein Dieb und hatte den Beutel und trug, was gegeben ward." Dieses Urtheil ist doch offenbar nicht ein aus Judas Bemerkung über die 300 Denare vom Evangelisten plötzlich entnommenes, sondern Johannes will damit nur andeuten, worüber die Jünger sich längst klar geworden sind. Daraus erklärt sich auch völlig, daß Judas von der Verschwendung der 300 Denare für das Nardenöl so in Anspruch genommen ist, daß er es überall auf der Zunge hat. Dazu kommt, daß er auch über seinen Meister durchaus nicht mehr klar ist; er ist ihm gefolgt, — eigentlich nur, weil kein Grund vorhanden war, warum er ihm nicht folgen sollte; aber von Jesu Sendung und Beruf, von Jesu Himmel und Erde bewegender Aufgabe hat er keinen Begriff: Jesus ist ihm recht, so lange das ihm Nachfolgen sich manierlich und ohne Umstände thun läßt; wie aber Schwierigkeiten eintreten, da muß es auch erlaubt sein, sich nach einem andern Meister umzusehen. Das spricht sich so recht deutlich in den Gesprächen zwischen Jesus und Judas aus. Judas hat sich ja dem Herrn nicht verschworen, warum sollte er ihn nicht verlassen können? — aber hier tritt ein religiöses Moment dazwischen, das Wort Jesu: wer nicht für mich ist, der ist wider mich; von dem Augenblicke an, da sich dem Judas die Möglichkeit eröffnet, Jesum zu verlassen, öffnet ein anderer seine Arme, ihn darin in die Verdammnis zu tragen: Der Satan war in ihn gefahren. So gehts Schritt für Schritt mit Judas abwärts, aber wir werden zugeben müssen, widerpsychologisch ist nichts in dem, was uns die Bearbeitung des Stückes darbietet. Wir halten dafür, daß Devrient in den meisten Punkten das Rechte

getroffen hat, wenn er Judas so charakterisirt:[1] „Dieser Judas ist nichts als ein Alltagsmensch, er repräsentirt die begeisterungslose Prosa, die immer geneigt ist, das Erhabene, ihr Unbegreifliche, für irdischen Vortheil zu verrathen. Judas hat von seines Meisters eigentlicher Sendung keine Ahnung. Er hat sich ihm angeschlossen, weil das Predigen und Lehren ein ganz löbliches Geschäft ist und er selbst dabei ein gutes und erlaubtes Auskommen findet. Sein enger, peinlich haushälterischer Sinn hat ihm die Führung des Säckels verschafft. Daß Jesus die Krämer aus dem Tempel treibt, sie in ihrem herkömmlich geduldeten Gewerbe stört, daß er Worte der Geringschätzung gegen allen weltlichen Besitz und alle irdischen

---

[1]) Devrient, a. a. O. S. 24. Vgl. dazu H. Paret in Herzogs theolog. Real-Encyklopädie VII, 129: „Im Allgemeinen kann uns die in der h. Schrift angegebene Geldliebe des Apostels Judas als Beweggrund zum Verrath vollkommen genügen. Nur muß man dabei bedenken, daß sie auch bei ihm, wie erfahrungsgemäß und nach der durchgängigen Anschauung des N. T. vom Geiz überall der Fall ist, ein Symptom und Ausläufer eines niedrigen, irdischen, ungöttlichen Sinnes überhaupt war, welchem das Herrlichste an der Person Christi und an seiner Lehre vom Reiche Gottes verborgen bleiben mußte. Jede Unlauterkeit der Gesinnung, welche ein Jünger Jesu mit Bewußtsein, und den mächtigen von Ihm ausgehenden Antrieben zur Heiligung zum Trotz, in sich nährte, mußte am Ende zum Verderben des ganzen Menschen ausschlagen. — — — Während in gewöhnlichen Verhältnissen ein Mensch eine solche Leidenschaft (Geldgier und Habsucht) in sich hegen und doch dabei noch viel wirklich Gutes an sich haben kann, so brachte der Umgang Jesu, bei welchem keinerlei sittliche Unklarheit und Mittelmäßigkeit sich halten konnte, jenen Fehler zur völligen Reife; es wurde in der Person des Judas der Mammonsdienst, wie sich dieß in der Leidensgeschichte Jesu auch an andern menschlichen Untugenden vollzieht, gleichsam auf seine reinste Formel zurückgeführt (τὸ φρόνημα τῆς σαρκὸς ἔχθρα εἰς

Sorgen spricht, macht ihn an dem Meister völlig irre; denn ihm ist ein unanstößiges bürgerliches Auskommen die größte menschliche Vollkommenheit. — „„Aber der Meister ist doch ein so guter Mann!““ Weiter als bis zum „„guten Mann““ hat er es in der Erkenntniß seines Meisters eben nicht gebracht. Die Beweggründe aber, welche die Tempelkrämer ihm angeben, sind allzuwohl geeignet, den Alltagsmenschen zum Verräther zu machen: Jesus ist ein Neuerer, ein Rebell gegen die Staatskirche, er bringt das Volk in Gefahr des Irrthums, er wird deshalb von der geistlichen Behörde verfolgt, und jeder, der zu ihm hält, ist mit ihm verloren. Dieß Alles läßt den Verrath als eine gesetzlich gebotene Handlung erscheinen und Judas kommt schnell über alle Skrupel hinweg.“ — Die Reue und Verzweiflung, als nun geschehen, was er veranlaßt hat, stellt ganz jene totale Verlorenheit der schlaffen Seelen dar,

τὸν θεόν Röm. 8, 7.). Im Verkehr mit Jesu mußte Einer gut, oder er mußte schlimmer werden als er zuvor war, und wer nicht ganz mit ihm war und nicht völlig in seinen göttlichen Sinn eingieng, der mußte am Ende wider ihn sein. Besonders von dem letzten Einzug Jesu in Jerusalem an war für den engsten wie für den weitern Kreis seiner Jünger eine Zeit gekommen, wo sich Fleisch und Geist vollends in ihnen scheiden mußte: in diesem schweren Scheidungsprocesse bestand Judas die Probe nicht. Das Reich Gottes rein nur auf's Glauben, Warten, Hoffen und Dulden stellen, hieß für eine Bankiersseele, wie er eine hatte, es ad graecas calendas verschieben, und darum fiel er von der Sache und der Person seines Meisters ab und stellte sich auf den vermeintlich sichern Boden gewöhnlich menschlicher Existenz dadurch, daß er, wie zum Hohn, jenen Abfall selbst zugleich zu einem kaufmännischen Geschäfte stempelte. Er wollte wieder werden, was er zuvor gewesen, mußte aber bald erfahren, welch tiefen Stachel doch Christi Wort und Person und jetzt auch sein Schicksal in ihm zurückgelassen hatte. So endete er denn in Verzweiflung.“

die vor dem, was sie angerichtet haben, immer in die Redensart flüchten: „Das habe ich nicht gewollt“ und die zuletzt im Selbstmord Befreiung von sich selber finden.

Doch fassen wir die Aufführung unseres Spieles selbst ins Auge und fragen wir nach ihrem künstlerischen Werth. Hier begegnen wir sogleich einem Satze des auch von uns so hochgeschätzten Devrients, der uns jedoch dieses Mal in eine total falsche Beurtheilung gerathen zu sein scheint. Jener Satz lautet[1]): „denn das muß man einem jeden der Zuschauer aus den gebildeten Ständen von vorn herein vorhalten: den Maßstab eines erlesenen und eleganten Geschmacks, den man zur Beurtheilung der Leistungen unserer Hoftheater glaubt mitbringen zu dürfen, den muß man für das Ammergauer Spiel zu Hause lassen“. Diese Behauptung scheint uns durchaus unrichtig zu sein; allerdings dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß Devrient über das Spiel von 1850 schrieb, während wir das von 1871 im Auge haben. Ebenso sagt Devrient: es spiele jeder frisch darauf los, gesund und nachdrücklich, weil ein Jeder des guten Glaubens sei: in Jerusalem sei es nicht anders hergegangen als in Oberammergau — eine Aeußerung, welche die Neue Evang. Kirchenzeitung von 1870 Nr. 21 mit den „—“ reproducirt und zwar in einem solchen Zusammenhange, als ob der Satz unumstößlich richtig sei. Wir glauben, daß, abgesehen von dem vornehmen Spott, der in der Art und Weise liegt, wie die Neue Evang. Kirchenzeitung diese Worte anführt — die so ausgesprochene Behauptung complet falsch ist, eben so falsch, wie die unmittelbar vorher angeführte. Die Oberammergauer wissen recht gut, daß es in Jerusalem

---

[1]) Devrient a. a. O. 19.

anders hergegangen ist als in Oberammergau, und darum glauben sie nicht, daß es dort ebenso hergegangen sei wie bei ihnen; wer aber den Maßstab eines eleganten und auserlesenen Geschmacks mitbringt, wird manchmal — wenn nicht immer — Gelegenheit haben, ihn anzulegen. Allerdings die eigenthümliche Luft, bildlich und ohne Bild gesprochen, die uns in einem Hoftheater anweht, weht hier nicht, denn erstens sind wir im Freien, und was uns auf das Wohlthuendste berührt, ist eine frische Morgenluft, die Schwalben und Lerchen fröhlich macht, und sodann, von dem theatermäßigen Wesen, welches sonst selbst vor Eröffnung der Scene sich kundgibt, ist hier nichts zu merken; und wenn dann vollends in Hof- und Stadttheatern der Vorhang aufgeht und die bei vornehmen und niedern Schauspielern so seltsam geschraubte Sprache uns entgegenklingt und uns sagt: „das ist nämlich alles Spiel, darum sprechen sie auch so schön" — nun ja, dann wissen wir's, wir sind im Theater, und holen den Maßstab unseres eleganten und auserlesenen Geschmacks hervor und messen — und messen so lange bis es aus ist und dann — ja dann ist's aus und wir gehen heim, und wissen nicht, wo es fehlt, aber es fehlt irgendwo, das wissen wir gewiß. Wie so ganz anders in Oberammergau! Es mag wohl sein, daß das ganz Eigenthümliche der Verhältnisse uns auch in eine eigenthümliche, in eine adäquate Stimmung versetzt; aber gewis denkt, wie das Spiel begonnen hat, kein Mensch mehr daran, daß er den Maßstab seines auserlesenen und eleganten Geschmacks hier nicht gebrauchen dürfe, sondern er ist so in Anspruch genommen, daß er ihn auch gar nicht gebrauchen will — der beste Beweis davon, daß jener Maßstab ein künstliches und angelerntes Ding ist.

Dagegen spürt er im Augenblicke: das ist Wahrheit, was da vor mir vorgeht; diese Innigkeit, mit der Jeder seine Rolle erfaßt hat und spielt, diese richtige Betonung in den Reden, diese durchaus natürliche Gesticulation, die die Rede begleitet, — alles das spricht's deutlich aus: sie spielen was sie gefühlt haben, aber sie sind eben auch im Stande, was sie gefühlt haben und fühlen, darzustellen.[1]) Wir sind weit entfernt, zu behaupten, daß das auf einer andern Bühne nicht möglich sei; allein wenn wir es da finden, halten wir es eben für etwas ganz Ausgezeichnetes — mit Recht — und schreiben und reden davon so viel als nur möglich: das Spiel des und des oder der und der war so wahr, so natürlich. Eben diese Wahrheit, diese Natürlichkeit ist es, die einen so lieblichen Zauber in Oberammergau ausübt, die man aber dort hinnimmt, als ob sich das nur gerade von selbst so verstünde. Hermann Schmid,[2]) der selber zugibt, daß er mit gewissermaßen mistrauischen Gedanken nach Oberammergau gegangen sei und dem es später vergönnt war, bei einer Probe zu den Spielen von 1870 gegenwärtig zu sein, findet, daß da „keine Theatereffecte sind, nach denen man hascht, keine überraschenden Coups, die gefangen nehmen, aber es ist der ganze von seiner edlen Aufgabe erfüllte Mensch, der

[1]) Nicht ganz gilt das eben Gesagte, wenigstens so weit es die Declamation betrifft, von den Darstellerinnen der Frauenrollen; der ihnen gemachte Vorwurf ist nicht unbegründet; Frauenstimmen sind in dem weiten unbedeckten Raum meist zu schwach und wollen sie stark genug werden, so werden sie auch leicht kreischend. Mit richtigem Tact hat man daher die einzelnen Frauenrollen auf das geringste Maß beschränkt und sorgt noch stets, ob noch weitere Beschränkung möglich ist.

[2]) Gartenlaube 1870.

für den Augenblick keine andere Pflicht kennt, als durch sein Spiel das Beste, was ihm möglich ist, zu bieten. Dabei denken die Darsteller nicht entfernt daran, daß sie spielen, daß sie etwas außer ihnen Liegendes machen sollen oder wollen, sie sprechen oder geberden vielmehr in der Rolle ganz sich selbst, sie geben ihre eigene, einfache Empfindung ohne alle Kunst, ohne jedes Studium; aber gerade in dieser vollständigen Unbefangenheit, in dem gänzlichen Fehlen aller verstimmenden Absicht liegt das Geheimniß einer künstlich nicht zu erreichenden Naturwahrheit und damit auch der Wirkung." Und dieses Urtheil gilt nicht nur für einzelne, sondern es gilt für alle: nicht nur der Darsteller des Christus, nicht nur der des Judas, des Petrus, des Hannas, Kaiphas, Herodes und Pilatus, sondern auch die Darsteller der kleineren Rollen, ja selbst die Statisten[1]), sie sind alle von dem Gefühl der Wichtigkeit ihrer Aufgabe und der Pflicht ihr zu genügen getragen, und werden alle sichtlich gehoben durch das Bewußtsein ihr genügen zu können. Und wie schwierig ist zum Theil diese Aufgabe! Von der ethischen Schwierigkeit, gewisse Rollen zu spielen, zunächst zu reden, kann man sich vorstellen, daß ein gläubiger Christ im Stande ist, einen Petrus oder Johannes, einen Judas darzustellen, ohne im tiefsten Wesen ergriffen zu werden, ohne alle seine Energie, alle seine Willensstärke, seine ganze Geistesarbeitskraft beiziehen zu müssen? Ja muß man nicht sagen, daß es für einen Menschen, der in Christo seinen Heiland erkannt, geradezu ein Opfer ist,

---

[1]) Vgl. Devrient a. a. O. 17. „Auf dieser Bühne gibt es gar keine Statisten, d. h. stumme Personen, die nur einen Platz ausfüllen, Alle sind wirkliche Mitspieler, Alle, auch die Kinder, sprechen und agiren."

einen Judas, einen Pilatus, Herodes, Hannas, Kaiphas, darzustellen und daß es ein über die Maßen drückendes Gefühl sein muß, die Person des Gottmenschen darzustellen? Hierzu kommen aber weiter die künstlerischen und materiellen Schwierigkeiten. — Z. B. die Darstellung des Judas, der doch als „gut", d. h. als ein Jünger des Herrn auftritt, erfordert (trotz H. Schmid) ein genaues Studium; und wie vortrefflich löst der Darsteller seine Aufgabe! wie sieht man ihn von Stufe zu Stufe tiefer sinken, bemitleidet ihn und fürchtet ihn und für ihn und für sich zu gleicher Zeit, bis er endlich durch den Selbstmord seinen irdischen Qualen entflieht. Wie schwierig ist es nicht für den Darsteller des Pilatus, den stolzen Römer zu zeigen, der die Juden, wie sie zuerst kommen, über die Maßen hochmüthig behandelt, bei allem Hochmuthe zuletzt doch nachgibt, und doch auch wieder seinem Stolze nichts vergeben will. Und welch eine Anstrengung erfordert die Kreuzigungsscene von dem Darsteller des Christus. Der den HErrn Darstellende hängt in einem um die Brust geschlungenen, mittelst eines Hakens am Kreuz befestigten Schnürleib; trotz anscheinender Ruhe schwankt dieses aber beständig von hinten nach vornen und erweckt dadurch dem daran Befestigten, mit den Füßen etwa 9' über dem Boden Erhobenen, das beängstigende Gefühl, als müsse es jeden Augenblick nach vornen überstürzen, so daß wirklich starke Nerven dazu gehören, um nicht schwach zu werden [1]); die Anstrengung, während der etwa zwanzig Minuten andauernden Scene so zu hängen, ist so groß, daß die Hände dunkelblau werden und daß für die, welche nachher als Nicodemus und Joseph von

[1]) Vgl. H. Schmidt.

Arimathia die Abnahme vom Kreuz bewirken, die Aufgabe sehr schwierig wird, den anscheinend todten, in Wirklichkeit aber furchtbar ermatteten, durch die geringste ungeschickte Handhabung leicht zu verletzenden Körper mit der nöthigen Vorsicht abzunehmen. — Was für eine immense Aufgabe ist ferner den neunzehn Sängern und Sängerinnen des Chors geworden! Diese stehen immer so, daß die Sonne ihnen gerade in das durch nichts geschützte Gesicht scheint; dazu hat der Chor über vierzig Nummern ohne Noten, ohne Hülfe eines Souffleurs zu singen, hinzu kommt für den Chorführer der ungeheure, gewiß nicht mit leichter Mühe zu bewältigende Stoff des zu Recitirenden und doch lösen sie alle — hier die Sänger wie dort die eigentlichen Darsteller ihre Aufgabe, ohne daß der Zuschauer dabei das Gefühl des Gemachten und des „Dargestellten“ hätte, eben jene Wahrheit und Natürlichkeit regieren unbeschränkt und unbedingt. Da ist kein Stocken, keine Verlegenheit, welche Sprecher und Zuschauer in gleicher Weise peinigt, da ist kein Versprechen und Mißreden, welches die Illusion stört, da sind keine stereotypen Gesten z. B. der Sänger und Sängerinnen des Chors, was ebenso leicht zu erwarten als zu entschuldigen wäre: jede Handbewegung entspricht dem Gesungenen und ist doch bei Jedem eine andere. Wo der König Herodes als ein Wollüstling, als ein in Lüsten entnervter alter Sünder erscheinen soll, da zeigt uns der Darsteller wirklich einen solchen; wo ein Judas verzweifeln soll, da wird die Verzweiflung wirklich dargestellt, so daß dem Zuschauer die Haut schaudert; die Unentschiedenheit eines Pilatus, die diabolische Geschäftigkeit eines Kaiphas, die heilige Erhabenheit des Heilandes — das alles steht wirklich vor unseren Augen. Unter solchen

Umständen kann auch der oberbayerische Dialect nicht stören. Wir hatten vor Beginn der Vorstellung mit einem Bekannten darüber gesprochen, daß dieser Dialect etwas störend sein werde. Es war nach drei Uhr Nachmittags, als wir während eines Chorgesanges uns an den neben uns sitzenden Bekannten mit der leisen Frage wandten: „haben Sie eigentlich bemerkt, was für einen Dialect die Leute reden?" „Nein", sagte dieser, „ich habe noch nicht darauf geachtet." Hieraus wird man entnehmen wollen, daß es uns möglich gewesen war, sechs volle Stunden den Redenden zuzuhören, ohne bis dahin gemerkt zu haben, mit welcher Aussprache geredet wurde — doch gewis ein Beweis davon, daß die Aussprache in keiner Beziehung Anstoß gegeben hatte. Doch nun waren wir aufmerksam auf den Dialect und da kam denn hie und da ein Wort vor, welches „oberbayerisch" ausgesprochen war; aber wir müssen doch zugeben, daß im Ganzen unsere gut norddeutschen Ohren selbst da nicht beleidigt wurden, als sie nach oberbayerischen Provinzialismen suchten.

Was das Ensemblespiel betrifft, so herrscht da eine Präcision, die an das Unglaubliche grenzt, keiner bringt den Andern durch Ungenauigkeit oder durch Ungeschicklichkeit in Verlegenheit. Die Maschinen nicht allein, sondern auch die Maschinisten, die bei manchen Partien sehr viel zu thun haben, arbeiten mit maschinenmäßiger Sicherheit und ein tüchtiger Regisseur oder Inspicient könnte keine dankbarere Aufgabe haben, als die Regie oder Inspicirung eines Oberammergauer Passionsspiels zu üben — und doch haben die Oberammergauer weder einen eigentlichen Regisseur noch Inspicient, nicht einmal einen Souffleur, denn die die Oberaufsicht über das Spiel führende Person,

die das Textbuch in der Hand, hinter den Coulissen steht, entspricht doch dem Souffleur unserer Bühnen wenig genug. Man darf kühnlich behaupten, die größeste und bedeutendste Bühne der Welt dürfte froh sein, wenn sie etwas Aehnliches zu wege brächte wie das, was hier geboten wird. Es ist genugsam bekannt, welch schwieriges Amt Regisseur und Inspicient einer Bühne haben, wie viele Mühe sie sich's müssen kosten lassen, bis sie die vielen eigensinnigen Köpfe und störrischen Leiber so weit eingeschult und eingezwängt haben, daß ein Stück vor dem Publicum passiren kann und eben so bekannt ist, wie gerade da, wo Regisseur und Inspicient die schwierigste Aufgabe haben und sich am meisten abquälen, bei den Massenscenen nämlich, bei Volksversammlungen, bei Schlachten, Revolten und dergl., auch auf unseren besten Bühnen meistens etwas nur höchst Mittelmäßiges, mehr oder weniger an das Lächerliche Streifende ermöglicht wird. Wenn bei einer Revolte z. B. auf unseren Bühnen 50, 60 oder 70 Personen das aufrührerische Volk darstellen, so stehen sich mindestens 25, 30 oder 35 von diesen im Wege und das Publicum drückt freundlich ein Auge zu und thut, als merke es die Confusion und die Unbeholfenheit der ganzen Geschichte nicht. Das ist in Oberammergau ganz anders. Da sind es bei Massenscenen wirklich Massen, die auf der Bühne erscheinen, da sind es wirklich Hunderte, wenn die Handlung Hunderte verlangt; und wie einerseits die früher beschriebene Bühneneinrichtung sogar Hunderten die Möglichkeit gibt, sich zu entwickeln, Hunderten den nöthigen Spielraum gewährt, so sind andrerseits die in solchen Massenscenen auf der Bühne Erscheinenden ihrer Aufgabe völlig gewachsen. Es ist ganz richtig, was Devrient über die Statisten (vgl. die Note auf Seite 157) sagt, richtig

auch, was er noch hinzufügt: „Merkwürdig, daß aber auch nicht einmal der Mechanismus des Eingeübten sich merklich macht; man glaubt wirklich Menschen zu vernehmen, die zugleich und aus eigenem lebendigen Antriebe das Nämliche zu sagen haben.“ — Ueber die sog. Vorbilder, die Tableaux, lebenden Bilder müssen wir noch ein Wort sagen. „Lebende Bilder“ — bei Vielen verbindet sich mit diesem Ausdruck ein unbestimmtes Gefühl, als habe man es mit etwas Verwerflichem oder doch mit etwas wahrer Kunst Unebenbürtigem zu thun. Wir sind überzeugt, daß ein nüchterner Kritiker, der die Tableaux in Oberammergau gesehen hat, über diese nicht mehr so urtheilen kann. Diese Vorbilder sind, bis auf wenige Ausnahmen, entzückend schön und würden Malern die herrlichsten Sujets darbieten. In der That, so gruppiren kann nur die Kunst, die wahre edle Kunst, die selbst da, wo sie bis zum Speciellsten genau wird (z. B. das Hündchen bei Tobiae Abschied Tob., VI, 1.) noch schön, die selbst da, wo das Bild fast ganz unbekleidete Personen darbietet, im höchsten Grade decent bleibt, so daß selbst der Splitterrichter nichts Anstößiges bemäkeln kann, die nicht nur bei Einzelbildern, sondern auch in Massenbildern, bei denen 200 und mehr Personen verwendet werden, Ordnung und darum wahre Schönheit (=Einheit in der Mannigfaltigkeit) in ihrem Rechte wahrt, und jeder einzelnen Gestalt die gleiche Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwendet. Und dazu nun der Fleiß aller Mitwirkenden, das Zusammenarbeiten Aller, der bei Allen feste Entschluß, etwas Vorzügliches zu leisten — ja da muß freilich etwas Vorzügliches zu Stande kommen. Die lebenden Bilder sind den Blicken der Zuschauer zwei bis drei Minuten lang ausgesetzt — für solche Bilder eine entsetzlich lange Zeit — und doch

sind sie in der letzten Secunde noch vollkommen so exact wie in der ersten, selbst wenn zwei- und dreijährige Kinder verwendet werden; wo mehrere Vorbilder schnell auf einander folgen, hat wohl der Chorgesang etwas verlängert werden müssen, aber das macht doch kaum drei bis vier Minuten aus, und hebt sich dann der Vorhang wieder, so steht das neue Bild mit ganz anderer Scenerie, ganz anderem Sujet, ganz anderen Personen eben so vollendet da wie das vorige Bild.

In früheren Berichten wird viel von den weißbaumwollenen Handschuhen der Schutzgeister, ihren rothbaumwollenen Regenschirmen, deren sie sich bei eintretendem Regen in voller Action bedienten, von ihrem Federschmuck auf dem Kopfe, von ihren Verbeugungen gegen das Publicum bei ihrem ersten Auftreten, geredet — es sind das wohl überwundene Dinge, wir wenigstens haben von allem dem nichts wahrgenommen, wie wir auch sagen müssen, daß überhaupt alles Störende, Auffallende, Unschöne, Geschmacklose oder ins Lächerliche Fallende mit gewissenhafter Sorgfalt vermieden wird, daß Uebertreibungen aus heiligem Eifer nirgend vorkommen, daß ein richtiger Kunstgeschmack und ein feines Taktgefühl immer zu rechter Zeit den Vorhang öffnet (Jesu Geißelung) oder schließt (Judae Selbstmord), daß dagegen mit ebenso gewissenhaftem Fleiße alles Erdenkliche angewendet wird, um dem künstlerisch Schönen zu seinem Rechte zu verhelfen, wofern es irgend möglich ist. Ein Beispiel nur davon. H. Schmid[1]) führt an, daß das Zurück- und Wiedervorgehen des Chors vor und nach den lebenden Bildern auf schwarzen Strichen geschehe, die für jeden Einzelnen auf den Boden gezeichnet

[1]) Gartenlaube 1860. Seite 535.

sind und radienförmig aus einanderlaufen: „durch die Einhaltung dieser Linien wird beim Zurückgehen das Umwenden erspart, und überhaupt jede Hast, jede Unruhe, jedes Drängen vermieden und die Bewegung nimmt einen vom gewöhnlichen Gang verschiedenen abgemessenen und würdigen Charakter an.“ In vielen andern kleinen und großen Dingen bezeugt sich ganz der gleiche Fleiß, die gleiche Gewissenhaftigkeit. Z. B. in der Vertheilung der Rollen: Diese hängt nicht von Bewerbung ab, sondern von der Abstimmung des erweiterten Gemeindeausschusses. Dieser zieht aber alles Einschlägige in Betracht: Alter, Größe, Organ, Aussehen (Petrus mit einer Glatze, Judas mit rothem Haar und Bart, beides wenn möglich, Christus mit Vollbart und wallendem Haar[1]), Johannes, ein Jüngling mit letzterem aber ohne Bart). Hier mag endlich noch des Uebungstheaters erwähnt werden, auf welchem in den Zwischenjahren theatralische Uebungen fortgesetzt werden.

Wenn man nun fragt — und diese Frage ist ebenso natürlich als berechtigt — wie ist es möglich, daß eine Dorfgemeinde in dramatischer Darstellung ein Kunstwerk, ein mit vollem Rechte so zu nennendes, und ein Kunstwerk erster Klasse zu Stande bringt, so erklärt sich zwar manches aus dem verwendeten immensen Fleiß — aber eben auch nur manches: Fleiß allein bringt kein Kunstwerk hervor. Die Lösung des Räthsels liegt in der richtigen Würdigung dreier Umstände: erstens, daß die Oberammergauer fast alle eine künstlerische Beschäftigung,

---

[1]) Der Christusdarsteller von 1870 und 1871 soll durch besondere Verwendung, als er als Soldat in den Krieg ziehen mußte, von der Verpflichtung sein Haupthaar zu scheeren, dispensirt worden sein.

nämlich die Bildschnitzerei üben; zweitens, daß sie die Aufführung der Passionsspiele als eine heilige Pflicht der Gelübdeerfüllung ansehen, und drittens, daß das Spiel im Ganzen wie in jeder einzelnen Scene, in Gestalten und Auffassung etwas durch Ueberlieferung Feststehendes ist, ein Gesammteigenthum, das gleichsam im Gedächtniß der ganzen Einwohnerschaft fortlebt, so daß eigentlich Alle jede Rolle auswendig wissen und in das Spiel hineinwachsen; haben sie doch schon als kleine Kinder ihre Functionen beim Spiel, dann als Jünglinge und Jungfrauen, dann als Männer und Frauen, endlich als Greise und Greisinnen. Als Bildschnitzer, besonders auch heiliger Personen des Neuen Testaments, studiren sie fleißig unsere mittelalterlichen Meister, in den Bildern eines Dürer, eines Holbein, sind sie daheim, aber ein Guido Reni, ein Rubens, ein Leonardo da Vinci, ein Rafael, ein Correggio ist ihnen ebenso wenig fremd — ist's so sehr zu verwundern, wenn sie diese Originale nicht nur in Holz, sondern auch mit ihren eigenen Körpern zu copiren wissen? Dazu kommt die Nähe Münchens, dieses deutschen Athens, wohin mancher Oberammergauer kommt und wo er arbeitet — sicherlich nicht zum Nachtheil seiner künstlerischen Ausbildung, nicht zum Nachtheil der Entwickelung der künstlerischen Gaben, die diesem Völkchen nun einmal gegeben zu sein scheinen. Daß diese Gaben aber gerade in der Weise entwickelt werden, wie es geschieht, und dann in den Dienst religiöser Ueberzeugung und kirchlichen Glaubens sich stellen, das hängt mit dem zweiterwähnten Umstande, der Erfüllung des 1633 übernommenen Gelübdes zusammen, und wir werden somit auf das ethische Moment, dem der folgende Abschnitt gelten soll, hingewiesen.

Vierter Abschnitt.

Wie wir schon oben angegeben haben, wollen wir in diesem Abschnitte die ethische Bedeutung des Oberammergauer Passionsspiels ins Auge fassen. Indem wir unsere Aufgabe so formuliren, sprechen wir es aus, daß wir diesem Spiel eine ethische Bedeutung vindiciren. Ob wir ein Recht dazu haben? Manche, sogar Viele bestreiten uns das, und allerdings haben sie Gründe, die — auf den ersten Blick wenigstens, ganz stichhaltig sind, aber eben auch nur auf den ersten Blick. Schauen wir also genauer zu!

„Das Heilige auf der Bühne!": das ist der Ausruf, mit welchem man auch das vorliegende Passionsspiel richten zu müssen glaubt. Die Bühne, die Schaubühne — das Theater also, und das Heilige da zur Schau gestellt — auf der einen Seite die Kirche mit ihrem Ernst und ihren Heiligthümern, auf der andern Seite das Theater mit seinen Lüsten und Liederlichkeiten — wie kann ein ernster, ein gläubiger Christ es billigen, beides vereinigen zu wollen?

Der in dem Gesagten bezeichnete Vorwurf ist bekanntlich nicht von gestern her. Seit den Tagen des Pastor Götze in Hamburg und des Pastor Schlosser in Bergedorf ist die Frage nach der Stellung des Christen zum Theater so vielfach erörtert worden, daß man meinen sollte, sie sei erledigt. Auch scheint die Erledigung nicht schwer zu sein. Denn wenn man sich vergegenwärtigt, mit welchem rücksichtslosen Eifer die Einen gegen das Theater geeifert, wie Andere das Theater mit Kirche und Schule auf gleiche Stufe gestellt, geradezu als moralische Anstalt betrachtet haben, so möchte man meinen, das Richtige müsse wie überall auch hier in der Mitte liegen. Allein die Schwierigkeit ist zu sagen, was die Mitte und also das Richtige ist. Es läßt sich nicht leugnen, daß alle die, welche mit ihrem Christenthum Ernst machen wollen, den meisten Sätzen eines Pastor Götze, wie sie von der Fakultät Göttingen gebilligt wurden, beistimmen müssen. Es sei nicht zu billigen, daß ein Geistlicher Komödieen schreibe, sie drucken und aufführen lasse; die Verpflichtung der Hamburgischen Candidaten, das Theater nicht zu besuchen, sei heilsam und es sei vollkommen pflichtgemäß und nothwendig, Solche, welche das gegebene Versprechen nicht halten, von der Zahl der Candidaten auszuschließen; die Behauptung aber, daß manche Schauspiele bei aufmerksamem Lesen eine wahre Sinnesänderung hervorbringen könnten, sei das größeste Aergerniß und einer indirecten Verleugnung des Christenthums gleich — das sind die Hauptsätze, in denen Götze und Göttinger Fakultät sich begegnen, und wie gesagt, man wird den meisten dieser Sätze kaum widersprechen wollen. Aber bei diesen Sätzen blieb es nicht; man suchte weiter nachzuweisen, daß kein Christ, ohne sich etwas zu vergeben,

an theatralischen Vergnügungen Theil nehmen dürfe; die Zeit, die wegen ihrer genauen Verbindung mit der Ewigkeit für jeden Christen ein kostbares Gut sei, werde auch durch unschuldige Vergnügungen verschwendet und gemißbraucht und jeder zur Befriedigung der Ueppigkeit gemachte Aufwand sei eine Verletzung der christlichen Barmherzigkeit, ja eine wirkliche Ungerechtigkeit gegen die Nothleidenden, denen nach dem göttlichen Armenrechte jener Ueberfluß zukomme. Wenn nun solchen Behauptungen von der andern Seite entgegnet wurde, ein Christ könne und dürfe nach Gottes Willen auch bloß des Vergnügens wegen an Ergötzlichkeiten Theil nehmen und nicht aller Aufwand für das Ueberflüssige und Entbehrliche sei Sünde und eine strafbare Entziehung dessen, was der Reichere dem Aermeren schuldig sei — so ist es wieder unmöglich in diesen letzten Behauptungen Wahres und Richtiges zu verkennen. Aber auch auf dieser Seite blieb es nicht bei diesen Sätzen, auch hier gieng man weiter und kam zu der Ansicht, daß ein Schauspiel unter Umständen viel segensreicher wirken könne, als eine Predigt, und bekanntlich hat Schiller in dem Aufsatze „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" eine Menge von einzelnen Tugenden genannt, die durch die Bühne fast nothwendig hervorgerufen oder gestärkt werden müßten. Aber sonderbar! das ist derselbe Schiller, der zwei Jahre früher in dem Aufsatze „über das gegenwärtige deutsche Theater" geschrieben hatte: „Wenn der teuflische Macbeth, die kalten Schweißtropfen auf der Stirne, bebenden Fußes, mit hinschauerndem Auge aus der Schlafkammer wankt, wo er die That gethan hat — welchem Zuschauer laufen nicht eiskalte Schauer durch die Gebeine? — Und doch, welcher Macbeth unter dem Volke läßt seinen Dolch unter

dem Kleide fallen, ehe er die That thut? oder seine Larve, wenn sie gethan ist? — Es ist ja eben König Duncan nicht, den er zu verderben eilet. Werden darum weniger Mädchen verführt, weil Sara Sampson ihren Fehltritt mit Gift büßet? Eifert ein einziger Ehemann darum weniger, weil der Mohr von Venedig sich zu tragisch übereilte? Tyrannisirt etwa die Konvenienz die Natur darum weniger, weil jene unnatürliche Mutter, nach der That reuig, vor euren Ohren das rasende Gelächter trillert? — Glücklich genug, wenn eure Emilia, wenn sie so verführerisch jammert, so nachlässig schön dahin sinkt, so voll Delicatesse und Grazie ausröchelt, nicht noch mit sterbenden Reizen die wollüstige Lunte entzündet und eurer tragischen Kunst aus dem Stegreif hinter den Coulissen ein demüthigendes Opfer gebracht wird. — — — Eine abgefeimte italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weiß mit einem schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk wohlbedacht wieder zu zerstören; Iphigenia und Aulis sind weggehaucht, die Sympathie stirbt in der Bewunderung ihrer Erweckerin. Wir sollten ja die Neigungen des schönen Geschlechts aus seiner Meisterin kennen? Die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät, als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben. — Sollte eine Actrice philosophischer denken? Sollte diese — wenn der Fall der Aufopferung käme — mehr auf ihren Ruhm außerhalb der Coulissen als hinter denselben bedacht sein? Ich zweifle gewaltig. So lange die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden; so lange die Scenen des Jammers, der Furcht und des Schreckens mehr dazu dienen, den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazienwendungen

der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort, so lange die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollust spielen muß — ich will weniger sagen so lange das Schauspielhaus weniger Schule als Zeitvertreib ist — mehr dazu gebraucht wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen und das große Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schauer der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Zoten zu bereichern; so lange es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein. Bevor das Publicum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publicum bilden" — — und, möchte man fortfahren, das Publicum, das Volk in diesem Sinne für die Bühne zu bilden, für die Bühne nämlich, die so ist, wie Schiller hier schildert, das dürfte wohl eine absolut unmögliche Aufgabe sein.

Man sieht, daß es keineswegs so leicht ist für den Christen, der es mit seinem Christenthum ernst nimmt, ohne jedoch durch kleinliche Pedanterie beschränkt zu sein, die Frage, wie er zum Theater stehen soll, zu beantworten. Das Theater, wenn es so ist, wie Schiller es gekennzeichnet hat, ist doch in der That ein zu schlüpfriger Boden, als daß ein gläubiger Christ sich mit ihm befreunden könnte; und doch kann derselbe Christ, von dem man doch auch voraussetzen darf, daß er die Bedeutung der Kunst zu würdigen wisse, nicht verkennen, daß er ein Anrecht auf die dramatische Kunst und diese auf ihn habe, nur daß das christliche Gewissen nicht verletzt werden darf. Darum mußte, wenn die tiefe Abneigung auf Seiten der ernsteren Leute gegen das Theater überwunden werden

sollte, wenn ein ernster Christ, das Theater von einer günstigeren Seite aufzufassen, für möglich halten und also in den Stand gesetzt werden sollte, jene richtige Mitte zu finden, erst noch eine Reihe von Jahren vergehen, Jahre, in welchen die Moralstücke (eines Iffland z. B.) offenbares Zeugniß davon ablegten, daß man wirklich gute Zwecke mit der Bühne verfolge. Und erst als in Preußen das Theater der Abtheilung für den öffentlichen Unterricht zugewiesen war, als es so neben Kirche und Schule als Unterrichtsanstalt anerkennt war und nun neben jene Moralstücke die der Religionsgeschichte ihre Stoffe entnehmenden Stücke eines Zacharias Werner, eines Klingemann, eines Krummmacher sich stellten, konnte die Frage entstehen und mußte nun allerdings auch entstehen, ob das Heilige auf der Bühne zuzulassen sei? Besonders bekannt geworden ist in dieser Beziehung eine Rede, welche der Pastor Dräseke in Bremen 1815 hielt, und welche jene Frage bejahte. „Das Heilige dürfe eben so gut durch die dramatische Kunst behandelt werden, wie die andern Künste, Malerei, Musik, Poesie es in ihren Bereich ziehen; des Schauspielers persönlicher Werth oder Unwerth komme dabei nicht in Frage, denn er betrete nicht als religiöses und moralisches Wesen die Bühne, sondern lediglich als Künstler. Aber die dramatische Kunst habe ihre Grenzen wie die andern Künste; es gebe ein materiell zu Großes für die dramatische, wie für die andern Künste, es gebe Naturerscheinungen und Begebenheiten, für deren Darstellung die Bühne zu klein sei; so gebe es auch ein moralisch zu Großes, z. B. eine Gesetzgebung auf dem Sinai, eine Oelbergsscene, eine Kreuzigung, überhaupt Darstellungen Jesu seien moralisch zu groß. Aber alles, was der eigentlichen Kirchengeschichte angehört, ja Alt- und Neu-

testamentliche Scenen, die eben nur Menschen zum Gegenstande haben, können auf der Bühne dargestellt werden.“ Daß gegen diese Behauptungen ebensoviele Gegenbehauptungen sich geltend machten, war zu erwarten; daß vielen auch das rein Menschliche, d. h. nur Menschen betreffende Thatsächliche der Kirchengeschichte und der heiligen Geschichte, daß ihnen ein Luther, ein Paulus, ja zuletzt schon irgend eine nur an das Heilige der Religion erinnernde Person, z. B. ein Geistlicher, auf der Bühne anstößig war, es ist zur Genüge ausgesprochen — und doch hat Dräseke unbedingt Recht, wenn er behauptet, daß auch die dramatische Kunst das Heilige in die Behandlung ziehen dürfe, wenn Malerei und Poesie es dürfen. Theoretisch gibt das auch jeder gern zu — warum sträubt man sich gegen die Praxis? Ja, theoretisch muß man sogar weiter gehen als Dräseke und ihn der Inconsequenz zeihen bei seiner Theorie vom „moralisch zu Großen“: wenn Malerei und Poesie auch den Heiland in ihren Bereich ziehen dürfen — und sie dürfen es, denn der Heiland ist auch ein Mensch, hat eine menschliche Gestalt und ist noch dazu der wirklich gewordene ideale Mensch, so daß die Kunst in diesem Sinne mit vollem Rechte in Beziehung auf den Heiland das Terenzische Wort sprechen darf: Nihil humani a me alienum esse puto — so darf auch die dramatische Kunst den Heiland darstellen[1]);

[1]) Vgl. das Oberammergauer Passionsspiel von J. W. (Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses) S. 44: Wird aber in dieser Hinsicht (nämlich in Hinsicht auf all den sittlichen Unrath, mit dem unsere Bühnen heutzutage schamlos kokettiren) nicht gleicher Weise, wenn nicht schlimmer, auch von den bildenden Künsten gesündigt? Consequent müßten dann auch sie sich aus diesem Grunde die Darstellung eines heiligen Stoffes versagen! Oder man kann der Alter=

und doch würden wir mit vielen Andern es uns sehr entschieden verbitten, uns zuzumuthen, einen Christus, einen Paulus, einen Johannes den Täufer, ja einen Luther auf unsern Bühnen zu sehen; und gestehen wir's nur, auch uns macht es allemal einen peinlichen Eindruck, wenn wir in irgend einem Schauspiel einen Geistlichen auftreten sehen.[1]) — Wir sind also noch immer nicht aus dem Dilemma heraus: die Frage, ob das Heilige der dramatischen Kunst angehöre, also auf der Bühne erscheinen dürfe, müssen wir bejahen und doch wehren wir uns mit Händen und Füßen, Augen- und Ohrenzeugen zu sein, und möchten wir fast versucht sein, zu fragen, ob Goethe's Spruch nicht eigentlich heißen müsse:

native nicht entgehen, entweder der dramatischen Poesie insgemein die künstlerische Berechtigung abzusprechen (das will Niemand) oder sie ausschließlich für den in Rede stehenden Stoff aus irgend welchen andern Gründen zu dispensiren; daß ich es kurz sage: Man hegt eine gewisse Furcht den Fleisch- und in Allem uns gleichgewordenen Christus sich auch als solchen lebendig zu vergegenwärtigen. Man glaubte auf diese Weise das ewige, unsichtbare Gut zu schädigen, das uns der Herr vom Himmel in seiner Person herabgebracht. Es kann uns aber „das Wort des Lebens" nicht nahe genug gebracht werden von dem Johannes sagt, „das wir gehöret haben, das wir gesehen haben mit unsern Augen, das wir beschauet haben und unsre Hände betastet haben!" Auf solcher Anschauung, welche das volle, concrete Erscheinungsleben unseres göttlichen Heilandes zu seinem ungetrübten Rechte kommen läßt, basirt auch das ungetrübte Recht für jedwede künstlerische Verherrlichung des leidenden, sterbenden, auferstandenen. Weshalb sollte die dramatische Kunst allein zurückstehen, weshalb sollte sie den Tribut der Anbetung nicht zahlen? Ist denn nicht eben sie der Gipfel alles künstlerischen Stoffes überhaupt? — Und eben diese Kunst, welche alle Mittel der übrigen Künste in sich vereinigt, sollte, weil mehr Macht, weniger Recht haben sich des größten und tragischsten Stoffes der Weltgeschichte zu bemächtigen?

[1]) Hase urtheilt allerdings anders. Vgl. A. a. O. S. 304.

Grün, theurer Freund, ist alle Theorie
Und grau des Lebens goldner Baum! —

Es scheint uns, daß bei der Entscheidung der Frage in sofern gefehlt wird, als man das Heilige immer nur in ganz bestimmte Beziehung auf die Bühne, wie sie sich bei uns nun einmal gestaltet hat, bringt. Das offenbar hat auch Dräseke bestimmt, jene Behauptung aufzustellen: es komme auf den persönlich-sittlichen Werth oder Unwerth des Schauspielers nicht an, denn er betrete nicht als religiöses oder moralisches Wesen die Bühne, sondern als Künstler. Mit diesem Satze kommt man aber in der That nicht aus. Denn es ist ein Unterschied zwischen dem Maler und dem Poeten einerseits, wenn sie uns ein Kunstwerk, dessen Gegenstand das Heilige ist, bieten, und dem Träger der dramatischen Kunst, dem Schauspieler also, andrerseits, wenn er eine heilige Person darstellt. Denn der Maler und der Poet stehen dann für uns, denen das Kunstwerk geboten wird, ihrem Kunstwerke ganz objectiv gegenüber, wir brauchen gar nicht nach ihnen zu fragen, von ihnen nichts zu wissen: ihr Kunstwerk ist, so zu sagen, ganz von ihnen losgelöst, ganz selbständig geworden, während das Kunstwerk des dramatischen Darstellers erst durch seine Gegenwart, durch sein persönlich vor uns erscheinendes Wesen, durch seine Action entsteht, mithin für uns die Subjectivität des Schauspielers in jedem Augenblicke das Kunstwerk schaffen hilft. Und daraus erklärt sich's, daß unter Umständen die Darstellung des Heiligen auf der Bühne für das christliche Gemüth entschieden Unlust erregen kann und diese bis zu dem Urtheil treibt: es ist des Heiligen unwürdig, auf der Bühne dargestellt zu werden.

„Unter Umständen", sagten wir — wie aber, wenn

nun diese Umstände wirklich die Zustände unsrer Bühne überhaupt wären? Dann wäre damit ausgesprochen, „das Heilige gehört nicht auf die Bühne.“ Sehen wir also unsre Bühne näher an. Was das Theater im ganzen vorigen Jahrhundert kennzeichnete, was Schiller in dem oben angeführten Aufsatze, was Goethe im Vorspiel auf dem Theater (zu Faust) in so meisterhafter Weise schildert, das kennzeichnet in gewissem Sinne noch heute die Schaubühne. Zwar das Theater ist längst als Pflegestätte der Kunst anerkannt, in sofern auch als eine Anstalt zur Erziehung des Volks (jenes gewiß mit Recht, dieses mit mehr als zweifelhaftem Erfolg); unter diesem Gesichtspunkte werden Theater auf Staatskosten erbaut, werden mit ungeheuren, mit wirklich fabelhaften Summen unterhalten, Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen werden mit Gold fast aufgewogen, und manche von ihnen verdienen in einem Abend mehr, als eine anständige bürgerliche Familie für das ganze Jahr zu besitzen wünscht; mit allem Duft und Schmuck der vornehmen Welt werden die Bühnen ausgestattet — — und doch hat das Theater den Beigeschmack von „unsittlich“ nicht verloren. Man wird hier unwillkürlich an das Wort des Mephistopheles erinnert:

Setz Dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz Deinen Fuß auf ellenhohe Socken —
Du bist und bleibst doch, was Du bist.

Schauspieler und Sänger werden gern in den gebildetsten und vornehmsten Kreisen gesehen, wenn aber aus gebildeter oder vornehmer Familie ein Sohn oder eine Tochter der Schauspielkunst oder dem Theatergesange sich widmen will, so werden Vater und Mutter in nicht geringem Grade sich grämen und alles thun, damit der Schritt

nicht geschehe, wenn sie sonst auch noch so sehr jedes Vorurtheil gegen das Theater abgestreift haben. Und das ist auch sehr begreiflich, denn kein Mensch bezweifelt, daß die Gefahr, in ein unordentliches Leben zu gerathen, dem jungen Menschen, welcher sich der Bühne widmet, in viel höherm Maße entgegentritt als jedem Andern: Die Erfahrung bezeugt's in unwiderleglicher Weise. Man thut heutzutage dem Schauspielerstande alle Ehre an, er kann sich nicht damit entschuldigen, daß sein Beruf verachtet und er, der Träger dieses Berufs, auf die Bahnen verzweifelnden Leichtsinnes, gleichgültiger Gewissenlosigkeit getrieben werde, und doch, wie selten ist es, daß ein Bühnenmitglied den gewöhnlichsten Anforderungen eines sittlichen Lebens entspricht! Schulden über alle Begriffe, in sexueller Beziehung ein Leichtsinn, der entschiedene Ausschweifung nicht selten macht, mißrathene Kinder, getrennte oder gar geschiedene Ehen — das sind Dinge, auf welche man jetzt mehr oder weniger bei allen Bühnenmitgliedern gefaßt ist. Wir wollen wahrhaftig den Ehrenhaften derselben nicht Unrecht thun, sprechen es darum auch noch besonders aus, daß wir wohl wissen, daß es auch unter den Bühnenmitgliedern sittlich-Ehrenhafte gibt, und diese achten wir desto höher. Aber gerade sie werden auch zugeben, daß, was wir gesagt haben, wahr ist und von den allermeisten Repräsentanten der Bühne gilt, keineswegs nur von den gering Besoldeten und überhaupt dem niedern Personal der Bühne, ganz dasselbe gilt auch von den Höchstbesoldeten, den ersten und vornehmsten Künstlern. Und wenn man nun auch sagt, diese Leichtfertigkeit gehe daraus hervor, daß die Schauspieler durch ihren Beruf auf ein ideales Gebiet gestellt seien, dem die Wirklichkeit nicht entspreche, und wodurch sie für das wirkliche Leben — gelinde

gesagt — unpraktisch werden; wenn man auch anerkennen muß, daß der in so vieler Beziehung gebotene intime Verkehr der Geschlechter mit einander eine Verführung in sich schließt, welcher Andere weniger ausgesetzt sind, und wenn man damit die allerdings nicht hinwegzusprechenden Zeugnisse der Unsittlichkeit, wenn auch nicht entschuldigen, doch erklären will — — so ist's doch wahrlich nicht zu verwundern, wenn ein Christ, d. h. ein wirklich gläubiger und seines Glaubens sich bewußter Christ die Berechtigung des Theaters als zweifelhaft ansieht und diesem Theater wenigstens das Recht auf die Darstellung des Heiligen ganz abspricht. Schwerlich aber kommt man zu einem andern Resultate, wenn man fragt, in welcher Weise die Theaterdirectionen der Aufgabe gerecht werden, derzufolge die Bühne eine Erziehungsanstalt für das Volk sein soll. Was sind doch das zum Theil für dichterische Producte, aus denen die Repertoirs unsrer Bühnen zusammengesetzt werden und die also das Volk erziehen sollen! Alberne Lustspiele, unausstehlicher sentimentaler Kram, Trivialitäten nach allen Richtungen, die sollen das Volk erziehen helfen, an welcher Arbeit nur je und je auch bessere Dramen und Tragödien Theil nehmen! Sieht man aber dem Dinge auf den Grund, so ist's auf keiner Bühne anders als auf der Bühne des Directors, den Goethe in seinem Vorspiel auf dem Theater uns vorführt und der dem Dichter zuruft:

Ich wünschte sehr, der Menge zu behagen,
Besonders weil sie lebt und leben läßt.

— — — — — — —

Denn freilich mag ich gern die Menge sehen,
Wenn sich der Strom nach unsrer Bude drängt,
Und mit gewaltig wiederholtem Wehen
Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt,

Bei hellem Tage, schon vor vieren
Mit Stößen sich bis an die Casse ficht,
Und wie in Hungersnoth um Brod an Bäckerthüren
Um ein Billet sich fast die Hälse bricht.
— — — — — — — —

Besonders aber laßt genug geschehn!
Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn;
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge staunend gaffen kann,
Da habt ihr in die Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.
— — — — — — — —

— Seht nur hin, für wen ihr schreibt!
Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und, was das allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt,
Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten
Und spielen ohne Gage mit.
— — — — — — — —

Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,
Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.
Was plagt ihr armen Thoren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?
Ich sag euch, gebt nur mehr und immer mehr,
So könnt ihr euch vom Ziele nie verirren.
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen ist schwer. — —

Das sind Geständnisse — einer schönen Seele, wie sie nicht offener sein und die Sachlage nicht besser zeichnen können. Mancher Theaterdirector unsrer Tage, wenn eine schwache Stunde ihn redselig machen sollte, würde sagen: „es ist merkwürdig, es ist, als ob Goethe, da er das schrieb, in meiner Haut gesteckt hätte", und man wird schwerlich weit neben das Ziel treffen, wenn man behauptet: um

Erziehung oder Nichterziehung des Volkes kümmert sich keine Theaterdirection — sein oder nicht sein, das ist hier die Frage, d. h. auf ein volles Haus kommt es an, und wenn das Haus durch Don Juan voll wird, so läßt die Theaterdirection Don Juan spielen, und ist dann eben dieses Stück das Medium zur Volkserziehung, und wenn Torquato Tasso das Haus füllt, so führt man Torquato Tasso auf — und soweit ist's gewiß recht — thut's aber ein Orpheus in der Unterwelt oder ein Weltumsegler wider Willen, so sind das auch gute Stücke, das Volk zu erziehen, und so werden dann diese Stücke gespielt — nun aber werden wir nicht mehr sagen wollen, daß es auch noch recht sei, ja als Christen müssen wir die Frage thun, „und solche Bretter, welche in dieser Weise die Welt bedeuten, sollten ein Anrecht auf das Heilige haben können? Nie und nimmermehr!"

Gestehen wir es also zu: bis jetzt haben wir auf unsern Bühnen keinen Raum, da das Heilige würdig stehen könnte, gefunden. Jenes „unter Umständen" weist in der That auf die wirklichen Zustände der Bühne hin und weist damit das Heilige von der Bühne ab. Ja, und wenn es sich nun gar noch fände, daß es gar keine dichterischen Werke gäbe, in welchen das Heilige in würdiger Weise dramatisch behandelt wäre? Es sind viele Theaterstücke, deren Sujet das Heilige ist, geschrieben worden — wie aber, wenn man mit der Behauptung hervortreten dürfte, ein eigentlich christliches Drama sei noch gar nicht vorhanden — das wäre allerdings eine neue Verlegenheit für uns, die wir doch einem derartigen Theaterstücke (man erlaube uns diesen freilich inadäquaten Ausdruck) das Wort reden und ihm sogar eine ethische Bedeutung beilegen wollen. Und doch ist Jemand mit jener Behauptung wirklich hervorgetreten und zwar einer

der zu den höchstgebildeten des deutschen Volkes, zu den ersten Literaturkundigen, zu den besten Kritikern und Philosophen gehört, Lessing ist es, der in der Hamburger Dramaturgie (2. Stück vom 5. Mai 1767) gelegentlich der Beurtheilung des „Olint und Sophronia" von Cronegk sagt, die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, dürfte ohne Zweifel noch zu erwarten sein. „Ich meine ein Stück", fährt er fort, „in welchem einzig der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?" So Lessing, vor dessen kritischer Befähigung wir gewiß alle Achtung haben. Wie aber, wenn wir nun ein Stück aufzuweisen hätten, das Lessings Anforderungen ganz entspricht? Wir erkennen den Aristotelischen Satz, auf welchem Lessing fußt, der Tragödie Aufgabe sei, durch Furcht und Mitleid die Leidenschaften zu reinigen, gern an; wir geben auch zu, daß nach Lessing eine christliche Tragödie in Lessings Sinn nicht geschrieben worden ist; aber wir sagen auch: es bedarf dessen auch nicht, wir haben eine Tragödie, mehr als 1800 Jahr alt, von der wir behaupten, daß sie sei, was sie sein solle.[1]) In dieser Tragödie haben wir den Charakter

---

[1]) „Die dramatische Poesie kann ihre höchste Aufgabe nicht voll=

des wahren Christen, seine stille Gelassenheit, seine unveränderliche Sanftmuth — das ist der Herr Christus selber, wie die Evangelien ihn schildern; in dieser Tragödie werden Furcht und Mitleid in Anspruch genommen, wie sonst nie, von keiner dramatischen Bearbeitung irgend eines dramatischen Gegenstandes, und sind mehr wie irgendwo dazu angethan, unsre Leidenschaften zu reinigen, eben durch die Anschauung der in dieser Tragödie in ebenso plastischer als drastischer Weise uns vorgeführten Leidenschaften. Die höchsten Höhen des Ideals und die tiefsten Tiefen der menschlichen Realität, sie werden uns in der Tragödie, welche die Evangelien in der Passionsgeschichte uns darbieten, vor Augen gestellt.)[1] Also das, was Lessing ver-

kommener erreichen, als indem sie im Bunde mit der mimischen Kunst eine lebendige Anschauung der fleischgewordenen göttlichen Liebe gewährt. Das große Erlösungsdrama, welches auf Golgatha seinen dramatischen Höhenpunkt erreichte, ist, wie das größte Ereigniß der Weltgeschichte, so auch der höchste dramatische Gegenstand, den die Welt kennt." Reidt a. a. O. 167.

[1]) Wie jede Tragödie den Conflict der menschlichen Sünde mit der göttlichen Gerechtigkeit in der Weltgeschichte aufdeckt, so haben wir hier die Spitze jenes Titanenkampfes selbst. Wie jede Tragödie die menschliche Verschuldung gegen das Göttliche zur reifen Frucht erst entwickeln muß, bis das göttliche Princip, welches Anfangs unter der Sünde leidet, endlich sieghaft hervorbricht, so auch hier. Doch mit dem Unterschiede, daß hier jenes göttliche Princip selbst in der Gestalt des tragischen Helden incarnirt erscheint, daß sich dort nur diese und jene Form der Schuld, hier die volle Schuld der Menschheit in ihrem ganzen Abfall von Gott offenbart, indem der Haß die Liebe selbst an das Kreuz schlägt. — Jede Tragödie soll auf dem concreten Boden der Geschichte spielen; das thut auch die unsrige, doch so, daß, während jene ihre Stoffe aus der weiten Peripherie der Geschichte entnehmen, hier das Centrum aller Geschichte selbst sich abspielt, in welchem Vergangenheit und Zukunft ihre Lösung haben. — Soll endlich jede Tragödie ihre Lösung haben in

geblich suchte, ist da, es war bereits da, als er suchte, nur erkannte er es nicht und konnte es auch, wie die Sache damals lag, nicht erkennen; und wenn wir nun zu diesem Drama eine Bühne hätten, von der alles das Zweifelhafte, was wir von unsrer jetzigen Bühne haben sagen müssen, nicht gälte, eine Bühne, die diesem heiligen, christlichen Trauerspiel einen durchaus würdigen Raum böte, so wäre damit die Frage, ob das Heilige auf der Bühne dargestellt werden dürfe, theoretisch und praktisch bejaht, entschieden.

Und eine solche Bühne ist wirklich vorhanden: es ist die alle zehn Jahre geöffnete Bühne in Oberammergau.

Wir haben im Eingange zu diesen Blättern gesagt, daß Manche „aus Glauben" den Stab über das Oberammergauer Passionsspiel brechen, daß manche positiv gesinnte, katholische und evangelische, Christen meinen, die Sache sei vom Uebel, weil sie die heiligsten Gegenstände des Glaubens auf die Bühne bringe und dadurch entweihe. Wir glauben durch unsre bisherige Darstellung dargethan zu haben, daß sich gegen die dramatische Darstellung des Heiligen nichts einwenden läßt, vorausgesetzt daß die Bühne, auf welcher das geschieht, die rechte, eine des Heiligen würdige ist. Allein die mit der Aufführung selbst verbundenen Schwierigkeiten wären noch geeignet und berechtigt, Bedenken zu erregen. Diese Bedenken würden auch für das Oberammergauer Passionsspiel von Bedeutung sein unter folgenden Voraussetzungen:

1. Wenn die Sache als bloße Unterhaltung getrieben würde,

Sühnung der Schuld durch göttliches Recht, so haben wir hier in der Sühnung zugleich Versöhnung, in der Gerechtigkeit: Gnade, mit dem Siege: Frieden und Seligkeit." Das Oberammergauer Passionsspiel von J. W. (Hamburg, Rauhes Haus) S. 49 f.

2. Wenn die Absicht des Spieles auf Gewinn (Seitens der Spieler nämlich) gerichtet wäre,
3. Wenn die Proben oder die Aufführungen selbst etwa Veranlassung zu Schwelgerei, zu Zügellosigkeit, zu Müssiggang oder nächtlichem Umherschwärmen würden.

Was zuerst die Annahme betrifft, als ob das Oberammergauer Spiel als bloße Unterhaltung getrieben würde, so widerspricht derselben zunächst das Gelübde, welches die Gemeinde vor 240 Jahren gelobt hat und an dessen Erfüllung der Oberammergauer sich gebunden fühlt; er spielt im Passionsspiel mit, weil er zur Gemeinde gehört und die *Gemeinde* eben jene Pflicht auf sich genommen hat. Daher kommt es ihm auch nicht darauf an, daß das Spiel abgethan werde und er wieder für zehn Jahre frei sei von einer lästigen Verpflichtung, die die Altvordern ihm auferlegt haben, sondern er tritt mit seinem ganzen Interesse in die Erfüllungspflicht des Gelübdes ein. Eben darin, daß der Oberammergauer weder zu seinem Amüsement spielt, noch das Spiel als eine unangenehme Last ansieht, liegt ein entschieden ethisches Moment.)[1] Er will das Spiel nicht nur aufführen helfen,

[1]) In Bezug auf das Ebengesagte und auf das Nächstfolgende vgl. Hase a. a. O. S. 307: „Allein die Darstellung heiliger Geschichten durch Schauspieler würde für uns immer etwas Verletzendes haben, schon deshalb, weil, wer heut einen Propheten oder gar den Herrn Christus darstellte, morgen einen Schächer oder gar einen Schalk zu spielen hätte; heut die Madonna, morgen Lady Macbeth oder gar die Camelien-Dame. Selbst der künstlerischen, wie vielmehr der volksmäßigen Betrachtung ist kaum möglich, gerade in der Darstellung dessen, vor dem wir uns in Andacht beugen, das Darzustellende von dem Darstellenden gänzlich zu scheiden. Der große Herzog Carl August hielt schon für bedenklich von wegen der Spötter, daß seine Freundin, Caroline Jagemann, die Jungfrau, nur die

sondern er will helfen, daß es schön, d. h. ergreifend für alle Zuschauer aufgeführt werde. Es ist keiner unter den Darstellern, der sich nicht seiner persönlichen Pflicht bewußt wäre und daraus allein erklärt sich's, daß sich für Rollen wie die eines Judas, eines Hannas, Kaiphas, Herodes, Pilatus ebenso gut Vertreter, und tüchtige Ver-

---

Jungfrau von Orleans spiele, die blos deshalb nicht in Weimar zuerst gegeben worden ist. Sonach dürften solche heilige Spiele nur durch Liebhaber, denen das Spiel noch eine Art Gottesdienst wäre, zu besonderen Festzeiten und nicht im gewöhnlichen Theater aufgeführt werden, so daß noch einmal wie im Mittelalter die Spielenden und die Zuschauer sich als eine Gemeinde fühlten, mit einander beteten und sängen. Doch selbst unter diesen Bedingungen möchte die Wirkung zweifelhaft sein. „Was das Auge sieht, glaubt das Herz" wird kaum von dramatischer Aufführung der heiligen Geschichte gelten, wer nicht schon vorher an sie geglaubt hat. Aber im gläubigen Andenken an Personen dieser Geschichte werden sie, wenn auch in unbestimmter Glorie, doch jedenfalls viel herrlicher vorgestellt, als sie auf der Bühne dargestellt werden können. Selbst in Oberammergau wird man's schwerlich einen Augenblick vergessen, daß dieser Herr Christus mit seiner belegten (?) Stimme der Herrgottsschnitzler ist, diese Madonna des Küsters Tochter, und würde jemand durch das Spielen heiliger Personen geheiligt, so wäre die Judas-Rolle gar seelengefährlich. Diese Bedenken werden eben da sich mindern, wo das Spiel noch auf altväterlicher Sitte gegründet ist und unter einem einfachen katholischen Volksstamme, der, schon durch seinen Cultus an derbe Versinnlichungen gewöhnt, an der Mischung des Heiligen und Profanen weniger Anstoß nimmt; oder unter südlichen Völkern, denen noch immer kirchliches Fest und muntere, auch lärmende Lustbarkeit mit Heiligenpuppen und Feuerwerk zusammenfällt. Die Erfolge von Oberammergau könnten wohl zur Nachfolge reizen, wenn sich dergleichen überhaupt machen ließe, was doch am ersten da lebenskräftig geschehen kann, wo nur altväterliche Erinnerungen aufzufrischen und nur durch Polizei-Gewalt unterdrückte Sitten wieder aufzunehmen sind."

treter finden, wie für die Rollen derer, die von vorn herein der Theilnahme und der Anerkennung des Publicums gewiß sind. Und nun denke man vollends an den Unterschied zwischen dem, was man sonst das Bühnenpersonal nennt und dem Oberammergauer Bühnenpersonal. Wenn auf irgend welcher Bühne die Rollen vertheilt werden sollen, so geschieht das häufig nicht ohne den entschiedensten Widerspruch: der eine pocht auf diese, der andere auf jene Art von Rollen, zu denen er engagirt sei. Die Autorität des Directors muß zuletzt allerdings ausreichen, daß die Rollenvertheilung so acceptirt wird, wie er sie will; aber wie zweifelhaft wird nun nicht oft das Gelingen der Aufführung, wenn die Spieler gleichgültig oder mißmuthig oder gar boshaft sind. Wie anders gestaltet sich die Sache in Oberammergau! Der Gemeindeausschuß beschließt, die und die Rolle für den und den, und was er beschließt, das gilt, da ist keine Widerrede: was einer durch Beschluß des Gemeindeausschusses zu thun, bezw. darzustellen überkommen hat, das hat er damit auch übernommen, und dem widmet er seine Kraft, so weit er im Stande ist, über sie zu verfügen. Das ist auch gewiß nicht schwer, so lange es sich um hervorragende Rollen handelt; dagegen ist's gewiß auch nicht leicht, sich so unbedingt in einen fremden Willen zu schicken, wenn es sich um die Diensthandlungen der Thürsteher, der Billeteinnehmer, der Cassirer, der Aufsichtspersonen handelt; wenn aber trotzdem auch hier Zucht und Autorität, ohne drum streiten zu müssen, Alles ordnet und regelt, so zeigt sich darin wieder ein Sieg des ethischen Princips, wie jene Art der Rollenbesetzung wieder für die Zuschauer eine Art Pfand ist, daß keine anstößige Persönlichkeit zur Darstellung der heiligen Personen zugelassen wird — ein

ethisches Moment dem Publicum gegenüber. Und endlich, wenn es auf Unterhaltung abgesehen wäre, würden dann wohl die Spieler zuvor den Genuß des heiligen Abendmahls suchen, wie es wirklich geschieht? Eben so fern aber wie den Darstellern die Absicht des Amüsements ist, ebenso fern ist sie dem größten Theile der Zuschauer. Aus den benachbarten Orten nicht allein, sondern oft von weither kommen die Leute in eigentlichen Gebets- und Wallfahrtszügen; wie das die Katholiken bei solchen Gelegenheiten stets thun, singen, beten und litaneien sie, wahrlich nicht, um sich auf ein Vergnügen, sondern auf einen Gottesdienst vorzubereiten, und wir haben ja oben angeführt, daß schon nach dem ersten Auftritte des Chors mit den zugehörigen lebenden Bildern für alle Anwesende das durchschlagende Gefühl ist: „das ist Gottesdienst," und es werden nur ganz Wenige sein, die mit vornehmer Kälte oder mit aufgeklärtem Spotte gekommen sind, und die eben so wieder gehen. Es sind wohl auch nur ganz Wenige, deren Augen bei gewissen Scenen trocken bleiben. Allerdings ist auf die Bereitwilligkeit der Zuschauer einer dramatischen Darstellung, zu weinen, manchmal und vielleicht meistens nicht viel zu geben; wenn aber bei einer Vorstellung wie die unsrige mehr als 6000 Paar Augen sich mit Thränen füllen, so wäre es albern, von Sentimentalität reden zu wollen. Die Thatsachen der Passionsgeschichte treten dem Zuschauer mit einer überwältigenden Wahrheit entgegen. Der Anblick des Gekreuzigten ist furchtbar erschütternd und wenn man nicht durch die ganze Entwickelung des Spiels nach und nach auf diesen Höhenpunkt des Spiels vorbereitet würde, wenn man so plötzlich vor dieses lebendige Crucifix gestellt würde, man würde es nicht ertragen können, wiewohl man hundert Mal Crucifixe gesehen und

hundert Mal sich die Sache vorgestellt hat. Ebendarum ist der Anblick so erschütternd, weil bei noch so andächtiger Betrachtung der Leidensgeschichte man sich doch nie den Hergang in Jerusalem auch nur annähernd so vorstellen kann, wie er thatsächlich vor sich gegangen ist und wie wir zu können doch wünschen müssen: in Oberammergau, beim Passionsspiel, da wird's einem klar, was man bisher immer nur gleichsam hinter einem Schleier gesehen hatte; nun kann man seine Augen von dem ergreifenden Bilde nicht mehr abwenden, nun fühlt man, wie nie zuvor, wie lieb man — nicht den Oberammergauer Christusdarsteller, sondern — den Heiland hat; und gerade solche, die die Passionsgeschichte der Evangelien kennen und genau kennen, gelangen in Oberammergau zu einem Verständnisse derselben, auf welches sie um keinen Preis mehr verzichten möchten. Vielen von ihnen und solchen, die die Passion der Evangelien bis dahin nicht gekannt haben, ist das Spiel eine Predigt zur Buße und damit eine Quelle des Trostes geworden.

Man hat Anstoß daran nehmen wollen, daß das Spiel nur um Geld zu sehen ist, daß es der Cassirer, der Billetabnehmer u. s. w. bedarf und die Sache dadurch eben gar zu „theatermäßig" wird. Allein wer macht dem Geistigen den Vorwurf, daß es bei dem geistleiblichen Wesen des Menschen an das Materielle gebunden ist? Es stößt sich ja auch Niemand daran, daß die Oelfarben, mit denen der Künstler ein Kunstwerk herstellt, ölig und schmierig sind, und an den Kleidern oder wohin sonst sie nicht gehören, häßliche Flecken sind. Wenn man aber meint, es sei unwürdig, die Passionsdarstellung zu einem Gelderwerbe zu machen, so ruht diese Meinung eben auf einer ganz verkehrten Voraussetzung. In Oberammergau ist

man weit entfernt, Geld gewinnen zu wollen, wie das leicht nachzuweisen ist. In Daisenberger's Bericht wird über die Verwendung der 1850 eingegangenen Summe Rechenschaft gegeben. Die Gesammteinnahmesumme betrug 24000 fl. und wurde verausgabt wie folgt:

a. Kosten für Herstellung des Theaters, der Garderobe, Malerei, musikalische Instrumente u. s. w. 7500 fl.

b. zu gemeinnützigen Zwecken, nämlich:

1.	Ablösung des Bodenzinses von Gemeindewaldungen	3350 fl.
2.	zur Eindämmung und Regelung der Laine (eines für Feld und Dorf oft gefährlichen Bergbaches)	500 fl.
3.	zum Armenfond	1000 fl.
4.	zur Anschaffung von Kirchenparamenten	600 fl.
5.	zum Schulfonds	550 fl.
6.	Reparatur des Schulhauses . . .	200 fl.
7.	zum Zeichnungsfonds	300 fl.
	zusammmen	6500 fl.

c. Zur Vertheilung an die Mitwirkenden 10,000 fl.

Dieser Mitwirkenden waren es 464 Personen, die behuf der Honorarvertheilung in 6 Classen getheilt wurden. Von den in die I. Classe eingereihten Personen erhielt jede 80 fl.; in der II. Classe bekam Jeder 50 fl., in der III. 40 fl.; in der IV. 30 fl.; in der V. 22 fl., in der VI. 15 fl. Jeder beim Spiel betheiligte Feiertagsschüler erhielt 9 fl.; jedes Werktagsschulkind oder noch jüngere Kind 6 fl.

Im Jahre 1860 betrug die Gesammteinnahme ungefähr 54000 fl. Diese Summe erhielt folgende Verwendung.[1])

---

[1]) Diese Angaben über die Verwendung der Einnahmesumme von 1860 sind dem Buche von Försch entnommen.

a.	Garderobe und Theatereinrichtung . .	14000 fl.
b.	Zum Capital der Hülfscasse, aus welcher gegen geringe Zinsen an minderbemittelte Gemeindeglieder Summen ausgeliehen werden	12000 fl.
c.	Zum Armenfonds	1000 fl.
d.	Zum Zeichnungsfonds	1000 fl.
e.	Zur Hilfsversorgungsanstalt	1000 fl.
f.	Renovirung der Kirche und des Gottesackers	2000 fl.
g.	Wasserbauten	3000 fl.
h.	Honorar für die Mitwirkenden	20000 fl.
		54000 fl.

Die höchste Prämie, welche im Jahre 1860 bezahlt wurde, war 120 fl.

Die Einnahme der Jahre 1870 und 1871 mag sich auf etwa 60000 fl. belaufen haben. Wie man uns von competenter Seite her mitgetheilt hat, ist diese Summe folgendermaßen verwendet worden:

a.	Zu Schutzbauten gegen wilde Gebirgsbäche	3000 fl.
b.	Für ein Uebungstheater	3000 fl.
c.	Zum Armenfonds	1000 fl.
d.	Für Kirchenparamente	1200 fl.
e.	Restaurirung des Kirchthurms und eine neue Uhr	1000 fl.
f.	Für Feuerlöschrequisiten	500 fl.
g.	Zum Zeichnungsfonds	5000 fl.
h.	Zur Tilgung von Gemeindeschulden . .	4000 fl.
i.	Kosten des Theaters (Bau, Garderobe) .	12000 fl.
k.	Zur Vertheilung an die Mitwirkenden .	24000 fl.

Es wären noch einige Posten anzuführen, die uns jedoch nicht weiter namhaft gemacht worden sind.

Aus der Zusammenstellung dieser drei Spielperioden wird man jedenfalls ersehen, daß keine Rede davon sein

kann, als ob man auf Gewinn ausgehe. Allerdings sind die Prämien für die Mitwirkenden stetig gewachsen; aber bei der zunehmenden Entwerthung des Geldes kann das nicht anstößig sein, wenn man es überhaupt für passend hält, die Darsteller mit Geld zu belohnen. Und eine Geldentschädigung, die für die Hauptspieler doch kaum 150 fl. ausmachen wird, kann unmöglich von dem für unpassend gehaltend werden, der bedenkt, daß durch den großen Zeitaufwand, den die vielen nothwendigen Uebungen erfordern, geradezu pecuniäre Opfer gebracht werden müssen, der Mühe nicht zu gedenken. Soll denn hier der Satz: „der Arbeiter ist seines Lohnes werth" nicht gelten?

Man hat endlich oft vorausgesetzt (als ob das gar nicht anders sein könne), daß die Proben und die Aufführungen selbst Veranlassung zu Ausschweifungen, zu Schwelgerei und Zügellosigkeit werden müßten. Man hat einfach so geschlossen, weil man weiß, daß das bei sonstigen theatralischen Vorstellungen der Fall ist; man hat aber nicht bedacht, daß, was anderswo vorzukommen pflegt, darum nicht nothwendig auch in Oberammergau vorkommen müsse, und Thatsache ist, daß es beim Passionsspiele in Oberammergau und nach demselben, sowohl nach den Proben als nach den Aufführungen durchaus ordentlich zugeht. Wir können z. B. als Thatsache anführen, daß wir, obgleich wir uns keineswegs Abends frühzeitig aus dem großen Gewühl des Wirthshauses in die Stille und Einsamkeit der Schlafstelle zurückgezogen haben, nicht einen einzigen Berauschten gesehen haben, was doch bei der Menge von Menschen, bei der allgemeinen Aufregung, die sich Aller bemeistert und bei der Güte des Ettaler Bieres nicht so unerhört gewesen wäre. Die Oberammergauer selber halten entschieden auf Ordnung und Anstand, sie wissen recht

gut, daß schlimme Vorkommnisse allemal ihrem Spiel einen Makel anhängen, und dieses, ihr Kleinod, ist ihnen viel zu werth, als daß sie es einem bösen Gerüchte aussetzten. Kommt aber je und je etwas Ungehöriges vor, so sind die Mitglieder der Oberammergauer Spielpolizei (d. h. mit der Aufsicht an den Spieltagen beauftragte Bürger) bei der Hand, die, den kurzen Gebirgsstutzen über der Schulter, in energischer und zugleich geräuschloser und höflicher Weise Ordnung schaffen. — Also auch von dieser Seite her läßt sich unserm Passionsspiel durchaus nichts anhängen.

Nun noch einen Punkt, der uns evangelische Christen betrifft. Wir meinen in der Regel, ein solches Spiel müsse unserem evangelisch protestantischen Bewußtsein von wegen des „Katholischen in solchem Spiel" ungenießbar sein. Eins wollen wir zugeben, nämlich, daß es uns sehr erwünscht sein müßte, wenn wir die gesprochenen Bibelworte in der uns geläufigen Lutherischen Uebersetzung hören könnten; allein das ist der Natur der Sache nach unmöglich und schließlich der gewaltigen Größe des Gegenstandes gegenüber von gar keinem Belang: auch hat der lutherische Christ, der dem Spiele angewohnt, gar keine Zeit, sich darüber zu besinnen, daß nicht in der Sprache der lutherischen Bibelübersetzung geredet wird, so sehr nimmt ihn das Spiel in Anspruch. Im Uebrigen aber, wer da meint, das Spiel sei katholisch, d. h. confessionell römisch-katholisch, der irrt eben gewaltig. Wir behaupten: es kommt in dem ganzen Spiele gar nichts vor, was einem evangelischen Bewußtsein anstößig wäre, gar nichts, was wider die Schrift wäre, gar nichts was katholisirende Tendenzen vermuthen ließe[1]); und, was doch

---

[1]) Wie wenig confessionell befangen der Verfasser des jetzigen

nahe läge, die Jungfrau Maria zu verherrlichen, im Schlußbilde etwa bei der Himmelfahrt Christi, das ist strengstens vermieden, weil es nicht in der Schrift geschrieben steht. „Alles Christenvolk kann sich daran erbauen", schrieb uns ein alter verehrter Lehrer, der wenig Wochen vor uns dem Spiele anwohnte — so ist es in der That: die in Oberammergau dem Spiele anwohnenden gläubigen Christen denken nicht daran „ich bin ein Lutheraner, der ist ein Katholik, das ist ein Reformirter", sondern wenn in dieser Beziehung sich überhaupt ein Gedanke aufdrängt, so ist's der: wir sind alle Christen — und dazu gesellt sich das Gedenken an das Wort des Herrn von dem einen Hirten und der einen Heerde.

Textes war, beweist die Schlußscene, die offenbar dem Klopstockschen Liede, die Auferstehung, entnommen ist.

Schluß.

Daß das Oberammergauer Passionsspiel eine religiös-kirchliche, eine künstlerische, eine ethische Seite der Betrachtung darbietet, ist von keinem derjenigen verkannt worden, die sich eingehender mit demselben beschäftigt haben. Daß es aber auch eine allgemeine culturhistorische Seite der Betrachtung darbietet, ja daß es fast als eine Prophezeihung dasteht, oder doch wenigstens als ein Wegweiser, der nach einem wenig gekannten Ziele weist, ist gleichwohl gewiß. Devrients Verdienst ist es, auch in dieser Beziehung die ersten Anregungen gegeben zu haben; was er am Schluß seines öfter angezogenen Buches über unser Spiel gesagt hat, — er hat es vor 21 Jahren gesagt, — ist zwar bis jetzt ohne Erfolg geblieben; aber es lag wohl in den Verhältnissen, daß es bis jetzt ohne Erfolg bleiben mußte. Diese Verhältnisse sind jedoch jetzt andere geworden, und um so wichtiger ist es nun, auf das wieder hinzuweisen, was vordem unmöglich war, jetzt aber der Realisirung um einen großen Schritt näher gekommen ist. „Das Ammergauer Passionsspiel bewahrt den Keim

eines wahrhaft historischen Volkstheaters, wie es längst gesucht und gefordert wird und auf unseren abgeschlossenen künstlerischen Bühnen nie gefunden werden kann."[1]) Ein solches Volks- oder Nationaltheater hat die deutsche Nation nie gehabt, konnte es nicht haben, denn es gab ja bis vor kurzem keine deutsche Nation und „dazu bedarf es des Vaterlandes und eines fruchtbaren und seiner selbst frohen Nationalgeistes". Ein solches historisches Volkstheater ist theoretisch ebenso berechtigt als praktisch. Devrient vergleicht die dramatische Kunst mit der Malerei; wie diese sich nicht in Staffeleibildern beschränkt, sondern zu Frescobildern sich erweitert, dort das Individuelle, hier das Allgemeine darstellt, so soll auch die dramatische Kunst sich nicht gebunden erachten durch die engen Grenzen unserer heutigen Bühnen, auf welchen nur die individuell-psychologischen Seelengemälde Raum haben, sondern soll sich erweitern zur wahrhaft geschichtlichen Darstellung. Auf unseren heutigen Bühnen ist der Held immer nur ein Individuum, auf der Bühne eines historischen Volkstheaters würde das Volk der Held sein; Schlachten, Rebellionen, große Thaten des Volkes erscheinen auf unseren Bühnen meist lächerlich, auf jener andern Bühne müßten sie von ungeheurem Ernst und Gewicht werden. Und wie müßte die Nation angeregt werden, wie müßte ein heilsam bildender Einfluß auf das Volk ausgeübt werden, wenn es so seine große Geschichte dargestellt sähe, ja selbst darstellte. Denn das ist allerdings auch Devrients Meinung, daß hier nicht die Schauspielerzunft als solche, sondern das Volk, in seinen verschiedenen Schichten repräsentirt, eintreten müßte. Aber dazu bedarf es einer

---

[1]) Devrient a. a. O. 39.

anderen Bühne, als wie wir sie haben, bedarf es einer Bühne, wie die Griechen sie hatten, die Oberammergauer sie haben. Daneben möge unsere jetzige Bühne fortbestehen, sie würde nur vom Kleinlichen und Kränklichen befreit werden und ihr dafür an Aechtheit und starkgefühlter Natur zugesetzt werden. Das sind in der That große Gedanken — daß sie phantastische Ideen wären, wer wollte es behaupten? Man hat vielfach und mit Recht vor dem Virtuosenthum in der Kunst gewarnt, durch welches die wahre Kunst zu Grunde gehe — sollte nicht in einem solchen historischen Volkstheater das rechte Reagens gegen das falsche Virtuosenthum gegeben sein? dürfte man nicht vielleicht auch hoffen, daß durch die Entstehung eines solchen Nationaltheaters dem unsittlichen Getriebe unserer heutigen Bühnen ein starker Riegel vorgeschoben würde, daß das Bühnenwesen ein sittlich edleres würde? Das Oberammergauer Passionstheater zeigt die Möglichkeit, daß und wie ein solches Volkstheater existiren könnte. Zwar beschränkt jenes sich auf das religiöse Gebiet, aber das möge darauf hinweisen, daß von dem zukünftigen Nationaltheater das religiöse Spiel nicht ausgeschlossen sein darf. Dem Protestantismus widerspricht das keineswegs; denn unsere ächt protestantischen Oratorien eines Seb. Bach sind bereits solche Passionsspiele, nur daß sie ein sichtbares Bühnenleben erhalten müßten und daß z. B. bei der Intonation der bekannten Choräle das Publicum selbstthätig eingriffe. Also auch die geistlichen Spiele würden in veredelter Gestalt wieder aufleben können und eine Handhabe für die Erbauung der christlichen Kirche inmitten der Christenheit werden, wie sie bis jetzt nicht vorhanden ist. Das ist wieder ein überaus großer Gedanke und ist so fern von phantastischem Ge-

bilde, daß er vielmehr ganz dem Wunsch entspricht, den die Anschauung des Ammergauer Passionsspiels im Herzen des Christen lebendig macht: „Könnte man doch dieses Spiel, wie es eben an unseren Augen vorübergegangen ist, daheim den vielen Lauen und Kalten, den Gleichgültigen und vornehm Aufgeklärten zeigen, ganz gewiß, es würde manche Seele für die frohe Botschaft von Jesu Christo dem Gekreuzigten gewonnen werden!" Dieser Wunsch zog uns lebhaft durch die Seele, als das Oberammergauer Spiel eben zu Ende gieng; erst später lasen wir Devrients Schrift und fanden zu unserer Freude, daß nicht nur ähnliche Gedanken ihn bewegt hatten, sondern auch, daß er nach einem Wege zu ihrer Verwirklichung gesucht hatte.

Als Devrient schrieb — wie gesagt, vor 21 Jahren — fehlte nach seinem eigenen Geständniß die nothwendigste Bedingung, das Gefühl, eine Nation zu sein; jetzt sind wir eine Nation, sollte nicht jetzt auch für das Nationaltheater die Zeit gekommen sein, für das Theater, welches eine wahre Bildungsanstalt für das Volk wäre, in gleichem Maße religiös und sittlich bildend und reinigend? Je mehr Devrients Worte vergessen sind, je weniger sein Buch über Oberammergau noch gelesen wird, desto mehr haben wir es bei der, wie uns scheinen will, eminenten Wichtigkeit seiner Anschauung für passend gehalten, hier wieder an dieselbe zu erinnern. Wir schließen mit Devrients eigenen Worten:

„Welch eine Aufforderung für unsere Dichter, unsere Musiker und Schauspieler, dem deutschen Volke das Erhabenste ihrer Kunst zu leisten! Sie mögen sich an die Spitze der Unternehmungen stellen, erfinden, schaffen und gestalten; sich persönlich betheiligen nach den Bedingungen

der Umstände; die Genossenschaften der bildenden Künste, die Universität mit den Schulen gäben den Kern der Kraft im Geiste und Talente her; die Gewerke, die Bürgerschaft und wer nur Lust und Liebe hätte, schlösse sich an, um die Massen darzustellen. Und wie zu den deutschen Musikfesten von nah und fern die Theilnehmenden hinzuströmen — mit jedem Tage mehr begünstigt durch die Verkehrsbeschleunigung unsrer Zeit — ein Jeder dazu beiträgt, was er vermag und ein Jeder den ganzen Gewinn des Festes begeistert mit sich nach Hause nimmt, so würden solche Theaterfeste, an religiös und geschichtlich wichtigen Tagen, über das ganze Vaterland verbreitet den ganzen vollen Einfluß des altgriechischen Theaters auf den religiösen und nationalen Geist des Vaterlandes ausüben.

Freilich dazu bedarf es auch des Vaterlandes und eines fruchtbaren, seiner selbst frohen Nationalgeistes. Heut oder morgen sind solche Schauspielfeste nicht willkürlich einzusetzen, auch weithin nicht, soweit unser trüber Blick durch die Nacht unserer hoffnunglosen Zustände späht. Wenn aber doch einmal der Tag der Verheißung anbricht, wo die deutschen Stämme sich wieder als ein Volk fühlen und alle Kräfte frei und fröhlich regen werden, wo der Athem eines neuen Lebens den alten Volks- und Kunstgeist wieder auferwecken wird, der wieder schöne Feste schaffen und sie mit seinen besten Blüthen schmücken wird, dann mag man auch des Ammergauer Passionsspiels gedenken und Alles dessen, was daran zu knüpfen ist."

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.